اردو نظم کی دریافت
جلد دوم
حامدی کاشمیری
meezan
میزان
PUBLISHERS
میزان پبلشرز
سرینگر کشمیر

اُردو نظم کی دریافت

(جلد دوم)

پروفیسر حامدی کاشمیری

میزان پبلشرز (رجسٹرڈ)

متصل فائر اینڈ ایمرجنسی سروسز ہیڈ کوارٹرس

بٹہ مالو سرینگر

Ph:2470851, Fax : 2457215, Moblie : 9419002212

email:meezanpublishers@rediffmail.com

مصنف : پروفیسر حامدی کاشمیری

کتاب : اردو نظم کی دریافت (حصہ دوم)

باراول : ۲۰۰۹ء

تعداد : ۵۰۰

کمپوزنگ : نوشاد علی

قیمت : ۳۵۰/روپے

طابع : میزان پرنٹرس

ناشر : میزان پبلشرز

میزان پبلشرز (رجسٹرڈ)

متصل فائر اینڈ ایمرجنسی سروسز ہیڈکوارٹرس

بٹہ مالو سرینگر

Ph:2470851, Fax : 2457215, Moblie : 9419002212

email:meezanpublishers@rediffmail.com

Title	:	**Urdu Nazm Ki Daryaft (Vol. II)**
Author	:	**Prof. Hamidi Kashmiri**
Price	:	Rs 350/- Only
Publisher	:	**Meezan Publishers** Opp. Fire and Emergency Services Headquarters, Batamaloo, Srinagar, Kashmir- 190001

انتساب

پروفیسر

شمس الدین احمد

کے نام

حامدی کاشمیری

The meaning of our utterance is its experience-all of it, and that experience is immediately compromised the moment you say any thing about it.

Stanly fish

مندرجات

صفحہ نمبر

ادراک (حصہ اول) 13

اکتشاف (حصہ دوم) 90

''ایک جدید ادیب متن کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے،
وہ ایسا کوئی وجود نہیں رکھتا، جسے لکھائی کے تقدم و تاخر سے کوئی
سروکار ہو، وہ ایسا کوئی موضوع نہیں جو کتاب کا اثبات کرے،
وہ ایسا کوئی وقت نہیں جس وقت کا دعویٰ کیا جائے، ہر متن
دائماً یہاں اور ابھی لکھا جاتا ہے، واقعہ یہ ہے (یا اس سے
مستنبط ہوتا ہے) کہ لکھائی، ریکارڈنگ، ترسیم اعداد، نمائندگی،
تصویر کشی جسے کہ کلاسیک کہہ سکتے ہیں، سے اب مخصوص نہیں
ہے، اس کے بجائے یہ ایک نادر لفظی ہئیت جس کے اعلانیہ
میں کوئی مافیہ نہیں، سوائے اس عمل کے جس سے یہ معرض اظہار
میں لایا جاتا ہے، سے مخصوص ہے''

رولاں بارتھ

مندرجات

معروضات ۸

ادراک (حصہ اول) ۱۳

اکتشاف (حصہ دوم) ۹۰

ایک فاتح کے لئے مفتوحہ شہر ایک نادیدہ اور اجنبی شہر ہوتا ہے...... ایک شہر اسرار، وہ اپنی حکمت عملی، علم وخبر اور ضروری ہتھیاروں سے لیس ہوکر اسے فتح تو کرتا ہے، مگر ایسے مکمل طور پر مغلوب و مطیع نہیں کرسکتا، وہ اس شہر اسرار کے اطراف واکناف، اس کے مکانوں، مکینوں، جگہوں، راستوں، کوہ وادیٔ باغ وراغ اور لوگوں کی عبادت گاہوں اور طرزِ زندگی کی جان پہچان پیدا کرنے میں دلچسپی لیتا ہے، تاہم بہت کچھ جاننے کے باوجود وہ یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس نے سب کچھ جان لیا ہے، سچ تو یہ ہے کہ بہت جانکاری کے باوجود بہت کچھ اس کے مشاہدے اور فہم و علم سے بعید رہتا ہے، یہ بھی سچ ہے کہ اس کے ورود وتداخل سے شہر انتشار آشنا بھی ہوجاتا ہے، اور اس کے کئی راز افشا بھی ہوجاتے ہیں، لیکن جب وہ معمول پر آجاتا ہے، تو دوبارہ اپنی دیرینہ اسراریت کو بحال کرتا ہے، اور پھر وہی شہر اسرار بن جاتا ہے،

نقاد کے لئے بھی نظم ایک شہر اسرار ہے، وہ اسے فتح کرنے کی خواہش اور منصوبہ بندی کرتا ہے اور اس کے پرکشش اسرار ورموز کو منکشف کرنے کا بیڑا اُٹھاتا ہے، یہ شہر اس کے لئے ایک بڑے چیلنج کا حکم رکھتا ہے، اور وہ جمالیاتی اور جبلی مقتضیات کے زیر اثر متجسسانہ ذہن، قوتِ مدرکہ اور علم و بصیرت کے علاوہ جدید تر تفہیمی اور تحسینی وسائل کو کام میں لاکر اس کے اسرار سربستہ کی کھوج لگاتا ہے، اور اسکی کلی شناخت کی سعی کرتا ہے، تاہم اس پر یہ بات کھلنے میں دیر نہیں لگتی کہ

اس کے لئے اسکی مکمل تسخیریت ممکن نہیں، اس آگہی کے باوجود وہ اپنے جدلیاتی عمل کو جاری رکھتا ہے، کیونکہ اس سے رابطہ قائم کرتے ہی وہ اس کے خلقی سحر میں آجاتا ہے، اپنے جدلیاتی عمل کو جاری رکھنے کا جواز اس جمالیاتی انبساط اور وسیع تر فکری توسیع سے فراہم ہوتا ہے، جو رد عمل کے طور پر اس کے تجربے کی تشکیل کرتا ہے، یہ جدلیاتی عمل ادبی اصطلاح میں تنقیدی عمل سے موسوم کیا جاسکتا ہے، اور یہی وہ عمل ہے جو نظم کے تشکیل پزیر تجربے کے امکانی اکتشاف کو ممکن بناتا ہے،

پیش نظر کتاب میں تنقیدی عمل کی اسی نوعیت کے تحت اردو نظم کی تفہیم و تحسین کی کوشش کی گئی ہے، اردو میں جدید نظم نگاری کی ابتداء انیسویں صدی کے وسط کے فوراً بعد آزاد اور حالی کی نظم جدید کی تحریک سے ہوئی ہے، اس دور میں نظم جدید کا تصور انگریزی نظموں کے بعض نمونوں کی دستیابی سے متعارف و مروج ہوا، اور پھر موجودہ عہد تک ایک صدی سے زیادہ عرصے کے دوران اردو نظم بلوغ اور ترقی کی منزلوں سے گذرتی رہی، اور آج اردو شاعری میں نظموں کا قابلِ توجہ اور وافر ذخیرہ جمع ہوچکا ہے،

جہاں تک تاریخی پس منظر میں نظم کی تنقید کا تعلق ہے، وہ حد درجہ غیر متعلقہ اور نارسا رہی ہے، یہ مجموعی طور پر نظم کا سامنا کرنے اور اسکی امکان پذیر نامیاتی اکائی کو دریافت کرنے کے بجائے اسکی اس کے خالق کے حوالے سے سماجی، تاریخی یا شخصی معنویتوں کی تشریح وتعبیر پر زور دیتی رہی ہے، یہ نظم کے عمیق تجزیے کے بجائے اسکے عمومی جائزے پر قانع رہی ہے، نتیجے میں نظم کے تخلیقی وجود کی اسراریت ناقابل رسائی ہوکر رہ گئی ہے، ظاہر ہے اسی نوع کی تنقید نظم کے تخلیقی کردار کی شناخت میں معاونت کرنے کے بجائے مزاحم ہوکر رہ گئی ہے، اور اسکی تحسین وتقدیر کا

مسئلہ جوں کا توں رہا ہے،

چونکہ میں شروع سے ہی اردو نظم کے مطالعے میں دلچسپی لیتا رہا ہوں، اور میں نے ڈاکٹریٹ کے لئے بھی یورپی اثرات کے تحت اردو نظم پر کام کیا ہے، اس لئے مجھے ہمیشہ سے یہ احساس رہا ہے کہ اردو نظم تنقید کے حوالے سے ایک غیر مفتوحہ شہر اسرار ہے، اور نقادوں کے لئے یہ ایک مستقل چیلنج کا حکم رکھتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ وہ اس چیلنج کی ان دیکھی اور ان سُنی کر رہے ہیں، میں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے اس کے تجزیاتی مطالعے کی طرف توجہ دی، اور تجزیہ و تحلیل کا ایک ایسا تخلیقی طریقہ اختیار کیا، جو نظم کی لسانی ساخت میں مستور تجربے تک رسائی کو ممکن بنا دے، اور قاری کو معنی و مطالب کے بے فیض استخراجی گورکھ دھندے میں الجھانے کے بجائے اس کے لفظ و پیکر کے ترکیبی عمل سے نمود کرنے والے نامعلوم تجربے سے آشنا کیا جائے، تاکہ وہ حیرت اور مسرت کو محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ فکر و آگہی کے عمل سے بھی گذرے، میرے نزدیک یہ اردو نظم کی دریافت کا عمل ہے، اس بحر کی تہہ میں پنہاں گنج گہر کی دریابی کا عمل،

اپنے تجزیاتی طریق کار کی وضاحت میں نے کتاب کے پہلے حصے میں کی ہے، یہاں یہ اجمالاً عرض کرنا مطلوب ہے کہ نظم ایک اچھے فن پارے کی مانند ایک زندہ متحرک اور Dynamic عضوی اکائی ہے، جو لفظوں کی علامتی صورت اختیار کرتی ہے، یہ لسانی تقلیب کا عمل ہے، جو اسے نثر کی زبان سے مختلف بناتا ہے، نظم کی علامتی صورت کی شناخت کیلئے اس کے لسانی سٹرکچر کا وقت نظر اور دقیقہ سنجی سے تجزیہ کرنا لازمی ہے، یہ لفظ ہی ہے جو اس کے اسراری تجربے کے انکشاف کے لئے کلید کا درجہ رکھتا ہے، اس عمل میں الفاظ کے لغوی معانی کا عمل غیر متعلقہ ہو کے رہ جاتا ہے۔

کتاب کے حصۂ دوم میں ۲۳ نظموں کے تجزیے درج کیے گئے ہیں، ہر تجزیے سے پہلے نظم کا متن شامل کیا گیا ہے، کتاب کے حصہ اول میں صنف نظم کی نمود، ماہیت، ارتقاء، اسکی تخلیقی حیثیت اور اس کے اجزائے ترکیبی کی وضاحت کی گئی ہے، مذید برآں اس حصے میں میں نے اپنے تجرباتی طریق کار کی نوعیت، مروجہ اور روایتی تجزیوں سے اس کے مختلف ہونے اور اسکی ممکنہ اطلاقیت کے امکانات سے بحث کی ہے،

میں نے گذشتہ برسوں میں پچاس سے زاید لفظوں کے تجزیے کیے ہیں، ان میں عہد قدیم سے لے کر جدید دور کی نظمیں شامل ہیں، نظموں کے انتخاب میں نظم نگار سے زیادہ نظموں کے متون کو پیش نظر رکھا گیا ہے، اور تمام تر معروضی اور تجزیاتی طریق نقد سے کام لیا گیا ہے، نظموں کے پیش نظر انتخاب کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں کہ بقیہ نظمیں، جنکی تعداد کم نہیں ہے، خواہ شامل مطالعہ شاعر کی ہوں، یا دیگر شعراء کی، جو شامل مطالعہ نہیں، اس طریق نقد کی نفی کرتی ہیں، اِن نظموں کے شامل مطالعہ نہ کرنے کی وجہ زیرِ نظر کتاب کے حجم کی مناسب حد بندی کے سوا اور کچھ نہیں، چنانچہ اِن نظموں کا دوسرا مجموعہ مرتب کیا گیا ہے، جس میں تیس نظمیں شامل ہیں منظر عام پر آئے گا، اور ہاں جو نظمیں پیش نظر کتاب میں شامل کی گئی ہیں، اُن کو انتھالوجی (anthology) قرار دینا درست نہیں، میرے سامنے یہ مقصد نہیں رہا کہ میں نظموں کا کوئی انتخاب مرتب کروں، میں نے نظموں کے انبار سے بعض نظموں کو لیا ہے، تا کہ تجزیاتی طریق نقد کی اطلاقی حیثیت کے امکانات کو دریافت کروں، میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ میں نے ہر نظم کے جملہ اسرار تک رسائی حاصل کی ہے، یہ شاید ممکن بھی نہیں، کیونکہ فن پارے کو جس قدر قریب کیا جائے، اسی قدر وہ گریز پا بھی رہتا ہے، قاری اساس تنقید سے یہ مسلم ہو چکا ہے، کہ

قاری اپنے فہم وادراک، ذکی الحسی اور ذوق وتجسس کے مطابق ہی فن کے شہر اسرار میں بار پا سکتا ہے، میری کوشش تاہم یہ ضرور رہی ہے کہ نظم کے اسرار کو زیادہ سے زیادہ مس کروں:

گماں مبر کہ بہ پایاں رسید کار مغاں

ہزار بادۂ ناخوردہ در رگ تاک است

اس کام کی تکمیل میں شروع سے آخر تک مصرہ مریم کا عملی تعاون حاصل رہا ہے، قدم قدم پر اُن کی معاونت کے ساتھ ساتھ اُن کی سخن فہمی سے میں نے برابر روشنی لی ہے، میں اُن کا شکر گزار ہوں،

اپنے بیٹے مسعود عالم کا شکریہ ادا کرنا واجب ہے، جنہوں نے مسودے کو کمپیوٹرسٹی کے زیر اہتمام شائع کرنے کی ذمہ داری قبول کی، میں خاص طور پر گلزار حضرت بلی کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جو مسودے کی ٹائپنگ کے ساتھ ساتھ میری ہر ممکنہ معاونت کرتے رہے،

حامدی کاشمیری

کوہ سبز، مسعود منزل،

شالیمار، سری نگر، کشمیر

ادراک

(حصہ اول)

ادراک

ولی دکنی کے دہلی میں وارد ہونے کے اکیس سال بعد یعنی ۱۷۲۱ء میں جب ان کا دیوان دکن سے دہلی پہنچا، تو وہ اردو شاعری کے حوالے سے ایک عہد آفریں اور دوررس تبدیلی کا موجب ہوا۔ اس دیوان سے اہلیان دہلی کے لئے گویا ''مہر عالمتاب کا منظر'' کھل گیا، ولی کا دیوان دکن میں مرتب ہونے کے باوجود لسانی اور شعری اعتبار سے دکن کے مقامی نوعیت کے اثرات کے غلبے سے دامن چھڑا کر ایرانی کلچر کی کشادگی، نفاست اور رنگارنگی اور فارسی کی لسانی روایت کے عناصر کو اپنے اندر جذب کر چکا تھا اس لئے دہلی میں اس کی خوب پزیرائی ہوئی ۔اور اس کا اس عہد کے شعری ذہن پر ایسا کارگر اثر پڑا کہ اردو شاعری کا، جو بالکل ابتدائی حالت میں تھی باقاعدگی اور سرگرمی سے آغاز ہوا، اس کے قبل کے ادوار میں مغل بادشاہوں کی سرپرستی میں فارسی کا چلن تھا ، اور فارسی میں شعر کہنا باعث افتخار سمجھا جاتا تھا، جہاں تک اردو کا تعلق تھا وہ بے اعتنائی اور بے قدری کی شکار تھی، دکن کی صورت حال اس سے مختلف تھی۔ وہاں اردو میں شعر گوئی کی روایت قائم ہو چکی تھی، اور محمد قلی قطب شاہ جیسے نامور شعراء کا سکہ رواں تھا، دکنی شاعری پر بالعموم فارسی کے اثرات تو تھے ہی، مگر مقامی اثرات اتنے غالب تھے کہ اس کی یعنی دکھنی کی جدید شکل، جسکی مثال ولی کی شاعری فراہم کرتی ہے، ابھی دور کی بات تھی اس لئے دکھنی شمالی ہند کے لئے غیر مانوس اور اجنبی تھی، ولی کا معتد بہ حصہ اسلوب، لسانی برتاؤ اور آہنگ کے اعتبار سے

اردو کی موجودہ ترقی یافتہ لسانی شکل سے ملتا جلتا تھا، نتیجہ یہ ہوا کہ دہلی کے شعراء اسے ایک جدید اور موثر شعری اظہار سمجھ کر اسے بلا تامل قبول لنے پر آمادہ ہوئے، نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں۔ viable

''ولی کے دیوان کا ہی اثر تھا جس نے ثابت کرایا کہ اپنی زبان میں اتنی صلاحیت موجود ہے کہ وہ پختہ فارسی کی طرح سخن گوئی کے تمام مضامین کی بہ خوبی حامل ہوسکتی ہے''

چناچہ اردو شعراء نے اردو کی نحوی ساخت اور دیگر لسانی خصائص کو برقرار رکھتے ہوئے فارسی شاعری سے نہ صرف الفاظ، استعارے، تراکیب، محاورے، تلمیحات، آہنگ، صنائع بدایع اور بحور واوزان ہی مستعار لئے، بلکہ ایرانی موضوعات وتصورات کو بھی بے دریغ استعمال کرتے رہے، انہوں نے اسی پر بس نہیں کیا، بلکہ فارسی کی جملہ اصناف شعر مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مخمس اور ترکیب بند وغیرہ کو بھی اردو میں متعارف کیا اور ان پر اپنا حق ملکیت قائم کیا، ان اصناف میں غزل اردو شعراء کے لئے خصوصی طور پر مرکز توجہ ثابت ہوئی اور ہر چھوٹے بڑے شاعر نے اسے ترجیحی طور پر برتا، اور اتنی گرمجوشی اور تواتر سے کہ صدیوں پر پھیلے ہوئے شعری سرمائے میں غزل ہی کو کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے دوسری اصناف پر برتری اور تفوق حاصل ہے، غزل کی مقبولیت کے اسباب (جو چند در چند ہیں) گنانے کا یہ موقعہ نہیں، تاہم دو اسباب کا ذکر مناسب رہے گا، اول یہ کہ غزل ساز وآواز کے ساتھ گائی جاتی تھی اور درباروں سے لے کر عوامی محافل تک غزل گائیکی کا چلن تھا، جس سے اس کی مقبولیت فزوں تر ہوتی گئی، دوم، غزل اپنی صنفی نوعیت، جو ردیف وقافیہ کی پابندی سے تشکیل پاتی ہے، سے بھی شعراء کو اپنی جانب کھینچتی رہی، کیونکہ اس میں عام شعراء بھی آسانی سے طبع آزمائی کرتے تھے۔

بہرحال، فارسی زبان اور شاعری کے ہمہ گیر اثر ونفوذ سے اردو شاعری اپنے اوائلی دور

سے ہی وسیع پیمانے پر مستفید ہوتی رہی، تاہم فارسی سے استفادے کا عمل امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ بیشتر صورتوں میں تخلیقی کم اور تقلیدی زیادہ ہوتا گیا، فارسی سے اثر پزیری کے غالب رجحان کا ایک منفی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کی شعری اور لسانی روایت اپنی زمین، آب وہوا اور ثقافتی سرچشموں سے دور ہوتی گئی، اور بدیسی چیزوں پر انحصار کرنے لگی، ایک خرابی یہ بھی پیدا ہوئی کہ اردو کے سینکڑوں شعراء عجمیت سے وابستگی پر اصرار کرتے ہوئے اس کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے اس کے ظواہر کا اتباع کرتے رہے، اور وہ عمر بھر روایتی شاعری کے سرابوں میں بھٹکتے رہے، یہ ضرور ہے کہ میر اور غالب جیسے تخلیقی نوابغ نے فارسیت کے حاوی اثرات کو قبولنے کے باوجود اپنی تخلیقی اپج کا پوری طاقت اور آب وتاب کے ساتھ اظہار کیا، اور نئے فکری اور جمالیاتی آفاق روشن کئے، تاہم ایسے شعراء کی تعداد کثیر ہے، جو اپنی شعری صلاحتوں کو بے دردی سے روایت پرستی کی نذر کرتے رہے، اور شعوری یا غیر شعوری طور پر گھاٹے کا سودا کرتے رہے۔

قدیم ادوار میں روایتی اصناف شعر بالخصوص غزل کا اردو شعراء کے ذہنوں پر ایسا تصرف رہا کہ وہ غزل ہی کے ہو کر رہ گئے، ان پر غزل کا ایسا جادو چلا کہ وہ کسی نئی صنف کو ایجاد کرنے کی طرف توجہ کر سکے، اور نہ ہی دکنی طرز کی صنف نظم ان کو متوجہ کر سکی، دکنی دور میں نظم گوئی کے ابتدائی نمونے وافر تعداد میں موجود تھے، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف حسین شاہ راجو کی ''چکی نامہ'' پہلی نظم ہے، جو لوک طرز کی ہے، اس کے بعد محمد قلی قطب شاہ اور دیگر شعراء نے رنگارنگ موضوعاتی نظمیں لکھیں، یہ نظمیں شمالی ہند کے شعراء کے لئے باعث کشش ثابت نہ ہوئیں، شمالی ہند میں اس دور میں نظم کا کوئی تصور موجود نہ تھا، صرف محمد افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کے یہاں موضوعی نظموں کے چند ابتدائی نمونوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، دکنی دور کی نظمیں ہوں

یا شمالی ہند کے ابتدائی دور کی نظمیں، یہ دونوں زبان و بیان کی کہنگی اور ناتراشیدگی کے ساتھ ساتھ مروجہ اصناف یعنی مثنوی یا مرثیہ ہی کا انداز و اسلوب رکھتی ہیں، اور کسی نئی اور منفرد ہیئت کو پیش نہیں کرتیں، ان نظموں کو ان کی موضوعی وحدت ہی صنف نظم کے اس تصور کے قریب کرتی ہیں، جو اپنی دیگر خصوصیات کے ساتھ (جن کا ذکر آگے آئے گا) انیسویں صدی میں مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیر اثر اردو میں فروغ پانے لگا، بہر حال، مروجہ اصناف میں کسی خارجی موضوع پر نظم لکھنے کا سلسلہ آزاد اور حالی تک جاری رہا، بلکہ ان کے بعد اس وقت تک جاری رہا، جب تک نظم آزاد اور نظم معرا کے نمونے اردو میں متعارف کئے گئے، یہ نظمیں بالعموم خارجی نوعیت کی ہیں اور کسی بھی خارجی موضوع مثلاً فطرت، شہری زندگی، عمارات و باغات یا عصری حالات وغیرہ کو نظمانے کے عمل کی پابند ہیں۔

قدیم دور میں ولی، فائز، حاتم، سراج اور آبرو کے بعد میر اور سودا کی مثنویوں اور قصیدوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں، جنکو جذبات نگاری یا منظر کشی کے عمدہ نمونے قرار دیا جاسکتا ہے، اور جو نظم پاروں کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں، بعض ایسی نظمیں (مثلاً میر کی ''گھر کا حال'') بھی لکھی گئیں، جو مروجہ اصناف میں ہی لکھی گئی ہیں، تاہم کسی مثنوی یا مرثیہ کا حصہ نہیں ہیں، یہ انفرادی طور پر کسی معینہ موضوع سے سروکار رکھتی ہیں۔ قدیم دور میں نظیر اکبر آبادی واحد شاعر ہیں جنھوں نے ترجیحاً نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور متعدد ایسی نظمیں لکھیں جن میں تکرار و طوالت سے قطع نظر، موضوع کی وحدت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ان کے یہاں بعض ایسی نظمیں مثلاً "روضہ تاج گنج" ملتی ہیں جو خیال اور زبان کے ارتباطی عمل کی مظہر ہیں۔ انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ غدر کے بحرانی واقعے کے زیر اثر کئی نظمیں لکھی گئیں جو شہر آشوب کہلاتی ہیں، یہ نظمیں مروجہ

اصناف کے لوازم کی ہی پاسداری کرتی ہیں اسی زمانے میں آزاد اور حالی (جو جدید نظم کے تحریک کے بانی ہیں) نے بھی موضوعی نظمیں لکھیں جو مروجہ اصناف ہی میں لکھی گئی ہیں، ان نظموں کے علاوہ مثنوی، مرثیہ یا قصیدہ کے ایسے حصوں پر بھی نظموں کا اطلاق کیا گیا جو اپنی صنف یا سیاق سے علیحد گی اختیار کرنے پر بھی موضوعی وحدت کا احساس دلاتے ہیں، چنانچہ ایسے حصے جو جذبات نگاری سے متعلق ہیں بطور مثال پیش ہوسکتے ہیں، تاہم نظموں کے ان نمونوں پر صرف موضوعی وحدت کی بنا پر ہی نظموں کا اطلاق ہوسکتا ہے، اور نظم کی اس خصوصیت یعنی موضوع کی وحدت کی اس زمانے میں ایسی پزیرائی ہوئی کہ ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے اس تاریخی جلسے میں اسکی توثیق ہوئی جب شعراء کو مصرع طرح پر غزلیں لکھنے کے بجائے متعینہ موضوعات پر مربوط نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی، اور خود آزاد اور حالی نے بھی موضوعی نظمیں لکھیں، اور نظم کی یہ نوع نظم جدید کی اصطلاح کے طور پر مروج ہونے لگی۔

سوال یہ ہے کہ نظم جدید کا جو تصور آزاد اور حالی کے ذہنوں میں تھا، وہ قدیم نظموں مثلاً بسنت یا پریم کہانی (محمد قلی قطب شاہ) سورت کی تعریف میں (ولی) بکٹ کہانی (افضل) گھر کا حال (میر) آدمی نامہ (نظیر اکبر آبادی) یا کسی شہر آشوب مثلاً فغان دہلی (داغ) یا خود آزاد کی ابر کرم یا حالی کی برکھارت سے مختلف تھا؟ اس سوال کا جواب دینے کے لئے یہ طے کرنا ہوگا کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا کیا تصور تھا، آزاد کو اپنے عہد میں نظمیں لکھنے میں اولیت کا درجہ حاصل ہے، کیفی دہلوی کے نزدیک انہوں نے ''پہلی نظم نئی طرز کی موزوں فرمائی'' سید احتشام حسین نے بھی آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورات پھیلانے میں ''اولیت'' کا درجہ دیا ہے، کلیم الدین احمد بھی اسی خیال کے مؤید ہیں، یوں آزاد نئی طرز کی نظم نگاری کے موجد ٹھہرتے ہیں، اور حالی کو

اس معاملے میں ان کے ہمقدم ہونے کا شرف حاصل ہے، تاہم آزاد نے کہیں بھی نظم جدید کی اصطلاح کی وضاحت نہیں کی ہے، ان کے خیال میں جیسا کہ ان کی نثر و نظم سے اخذ کیا جا سکتا ہے، نظم کا تصور ان کے زمانے میں اس حد تک نیا ہے کہ اس میں روایتی اور پیش یا افتادہ مضامین کے بجائے نئے موضوعات کو سمونے کی سعی کی گئی، اور اس کام کے لئے بالخصوص مثنوی کی صنف سے استفادہ کیا گیا، آزاد کی کوشش یہ رہی کہ وہ نظم کو موضوعی اعتبار سے دیگر اصناف مثلاً غزل کے روایتی اسلوب و آہنگ سے ممیّز کریں، تاہم وہ اسے ہیئتی یا تکنیکی لحاظ سے کسی تبدیلی یا تجربہ کاری سے آشنا نہ کر سکے یہی صورت حال حالی کے یہاں بھی ملتی ہے، جو مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی کے مقابلے میں کسی صنف کو بہتر نہ سمجھتے تھے، پس، ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا تصور وجودی، تکنیکی یا ہیئتی لحاظ سے قدیم نظموں کے تصور سے مختلف نہ تھا، اس لئے ان کو نظم جدید کی تحریک کے بانی یا اس اصطلاح کے موجد قرار دینا، جیسا کہ عام طور پر کیا جاتا ہے، درست نہ ہوگا، تاہم وہ بالخصوص آزاد، منظّم اور مسلسل کوششوں سے اور رائے عامہ کے مطابق نئی نظم کے اولین معمار قرار پاتے ہیں، اس ضمن میں آزاد کی ان کوششوں کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جو انہوں نے کرنل ہالرائیڈ کی زیر سرپرستی انجمن پنجاب کے تحت موضوعی نظموں کو مقبول عام بنانے کیلئے انجام دی ہیں، اور اس غرض کے لئے خود بھی نظمیں پڑھیں، چنانچہ ان کی ایک نظم ''رات'' کو جو انجمن کے جلسے میں پڑھی گئی، کرنل ہالرئیڈ نے ''اس طرز کی ایک عمدہ نظم'' قرار دیا، جس کا رواج مطلوب ہے، کرنل ہالرئیڈ نے آزاد کی نظم ''رات'' کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ نظم ''ایک عمدہ نمونہ اس طرز کا ہے، جس کا رواج مطلوب ہے'' ظاہر کرتا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں انگریزی نظموں کی دستیابی سے اردو کی روایتی شاعری کی ازکار رفتگی کا

احساس، جسکا برملا اظہار حالی کے مقدمہ میں بھی ہوا ہے، عام ہو چکا تھا، اور شاعری کو تازگی اور وسعت سے آشنا کرنے کے لئے مغربی نظموں سے استفادہ کرنے کا رجحان تقویت پا رہا تھا، اس رجحان کی بھرپور ترجمانی آزاد اور حالی کرتے رہے، اور انہوں نے اسے بلاشبہ ایک تحریک کی صورت دینے کی سعی کی، انہوں نے نظریاتی طور پر بھی اور عملاً بھی نظم، جسکی روایت موجود تو تھی، مگر مقبول نہ تھی اور ایک الگ صنف کے طور پر اپنی الگ حیثیت منوا نہ سکی تھی، کو رواج دینے کی سعی مشکور کی، یہ سعی واضح طور پر غزلیہ شاعری کی فرسودگی کے خلاف ایک گہرے ردعمل کی غماز تھی، اس لئے انھیں آسانی سے نظم نگاری کے اولین علمبرداروں سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ قدیم دور میں غزل کے بغیر جو اصناف مثلاً قصیدہ، مرثیہ، مثنوی یا رباعی مروج تھیں، ان کو نظم سے موسوم کرنے کا غیر شعوری رجحان ملتا ہے، اس کا ثبوت غزلیہ اشعار اور تذکروں میں بھی ملتا ہے تاہم اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غزل کو صنفی اعتبار سے دوسری اصناف سے مختلف ہونے کے باوجود نظم کے دائرے سے خارج کیا جاتا تھا، اس لئے نظم بالعموم کلام موزوں کے مترادف ہی سمجھی جاتی تھی اور کلام موزوں میں غزل بھی شامل تھی، غالب نے ''لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی '' میں نظم کو کلام موزوں ہی کے معنی میں برتا ہے، جس کے ذیل میں جملہ روایتی اصناف بشمول غزل بھی آتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ غالب نے ''لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی'' کا ذکر کر کے نظم کے اس تصور، جو ارتقائے خیال کی طرف اشارہ کناں ہے، کو بیان کیا ہے جو آگے چلکر نظم جدید کی امتیازی خصوصیت بن گیا، غالب سے قبل، قدیم ادوار میں روایتی اصناف کو نظم سے موسوم کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ نظم کے اس تصور سے مطابقت رکھتی تھیں، جو مغرب کے زیر اثر انیسویں صدی کے نصف اول کے بعد رائج ہونے لگا،

تاہم قدیم ادوار میں بالعموم غزل کی منتشر الخیالی کے برعکس روایتی اصناف کو موضوعی تسلسل کی بنا پر نظم سے موسوم کیا جاتا رہا، نظیر اکبر آبادی کی نظمیں روایتی اصناف کے لوازم کی پابندی کے باوجود تسلسل خیال کی بنا پر نظمیں کہلانے لگیں۔

بغور دیکھا جائے تو آزاد اور حالی بھی نظم کے اسی تصور کے حامی تھے، یہ ضرور ہے کہ وہ نظم کے اس تصور کو اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے حق میں تھے، اور اسے صنف غزل کے مقابلے میں جوان کے عندیے میں بھی پامال ہو چکی تھی، مروج ومقبول بنانا چاہتے تھے، اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے موضوعی مشاعروں کی طرح ڈالی، بہر حال اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ آزاد اور حالی کے ذہن میں نظم کا جدید مفہوم پوری طرح واضح نہیں تھا، وہ زیادہ سے زیادہ نظم کو روایتی ہیئت کے باوجود موضوعی شاعری کا نعم البدل بنانے کے خواہش مند تھے، ان کی مساعی البتہ اس حد تک کامیاب رہی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک ہر اس شعری تخلیق کو نظم سے موسوم کیا جانے لگا، جو موضوع کی وحدت سے متصف ہو خواہ وہ روایتی صنف ہی میں کیوں نہ لکھی گئی ہو، اس دور میں تاہم ایک خاص بات یہ ہوئی کہ نظم کے ہیئتی ارتقاء میں نظم خواہ وہ روایتی صنف میں کیوں نہ ہو علیحدہ طور پر اپنا وجود منوانے لگی اور یہ کسی روایتی صنف سے متعلق نہ رہی، یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ آزاد اور حالی کے زمانے میں اور اسکے بعد بھی نظم کی اصطلاح زیادہ سے زیادہ مروج ہوتی گئی اور اس کے اصطلاحی مفہوم کا اطلاق شعر کے علاوہ ایک ایسے کلام موزوں پر ہونے لگا جو (۱) غزل نہ ہو اور (۲) جو تسلسل مضمون رکھتا ہو، نظم کے اس تصور کو انگریزی شعراء کی نظموں سے اصل یا ترجمے کی صورت میں واقفیت بڑھانے کے مواقع کی فراہمی نے تقویت دی، اور اختتام صدی تک نظم اپنے نئے مفہوم (جو انگریزی پوئم کی اصطلاح سے مستخرج تھا) کے ساتھ

شعراء اور پڑھے لکھے لوگوں کے ذہن میں جاگزیں ہوتی گئی، اور صنف نظم قبول عام حاصل کرتی گئی، گوپی چند نارنگ نے نظم کے اسی تصور کو پیش کیا ہے، لکھتے ہیں ''آج جو عام نظم کا تصور ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے وہ نہ تو مثنوی والے منظوم بیانیے سے لگا کھاتا ہے نہ سنسکرت کی شعری روایت سے اس کا تعلق ہے بلکہ نظم کے مغربی سانچے سے جب ہم مختصر نظم اور طویل نظم کا سوال اٹھاتے ہیں، تو ہمارے ذہن میں دراصل مغربی سانچے ہوتے ہیں'' چنانچہ مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیر اثر رفتہ رفتہ نظم جدید کی شکل واضح ہونے لگی، اور موضوع میں ربط و تسلسل پر زور دینے کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہئیت کی تجربہ پسندی کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی اور اس فنی اصول کو تسلیم کیا جانے لگا کہ شعری تجربہ (جسے موضوع کہا جاتا ہے) اپنی نوعیت کے مطابق اپنی لسانی ہئیت کو وضع کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ روایتی اصناف نظم کے نئے تصور سے عدم مطابقت کا احساس دلانے لگیں اور رفتہ رفتہ ہیئتی قیود مثلاً وزن یا ردیف و قافیہ کی پابندی سے بھی صرف نظر کرنے کے رجحان کو تقویت ملی، حالی نے مقدمے میں وزن کو ''نفس شعر'' کے لئے ضروری قرار نہیں دیا ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے اپنے رسالے دلگداز میں انگریزی ڈراموں کے تتبع میں ''فلپانا'' کو بلینک ورس میں شائع کیا یہ اردو نظم کو ہیئتی تبدیلی سے روشناس کرانے میں ایک انقلابی قدم تھا۔

ایک اور اہم بات یہ ہوئی کہ شرر نے صرف نظم معرا (جسے انہوں نے مولوی عبدالحق کے مشورے پر غیر مقفیٰ نظم کے لئے متبادل اصطلاح کے طور پر قبول کیا تھا) کو ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ نظم آزاد کا ایک نمونہ بھی پیش کیا جو انگریزی سے ماخوذ تھا، اور ''سمندر'' کے عنوان سے فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں چھپ گیا، یہ واقعتاً نظم کے ارتقاء میں ایک تاریخی قدم ہے، یہ نظم انگریزی

منظوم ڈراما کا ایک حصہ ہے، جو ''سمندر'' کے عنوان کے تحت مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر کے ایک الگ نظم کی صورت میں چھپ گیا، اس بات سے قطع نظر کہ یہ (سمندر) ڈرامے کا ایک حصہ ہے، یہ ایک الگ نظم کا تاثر پیدا کرتا ہے، اور اردو میں نظم آزاد کے اولین خاکے کے طور پر اپنی تاریخی اہمیت منوالیتا ہے، راقم نے اپنی کتاب ''جدید اردو نظم اور یورپی اثرات (۱۹۶۸) میں صفحہ نمبر۱۳۲ پر اس کا ذکر کیا ہے'' میرے بیان کی صحت کو چیلنج کرتے ہوئے ڈاکٹر حنیف کیفی نے اپنی کتاب ''نظم معرا اور نظم آزاد'' میں جو دلیل دی ہے، وہ خود صحت سے بعید ہے، حالانکہ خلیل الرحمان اعظمی، عبادت بریلوی اور گیان چند جین نے بھی غیر مبہم انداز میں شرر کو نظم آزاد کا خالق قرار دیا ہے، راقم نے متذکرہ کتاب میں اس رائے کا یوں اظہار کیا ہے:۔

''قافیہ کی قید کی عدم موجودگی میں خیال ایک مصرع کو توڑ کر دو تین کرداروں کے ذریعے ادا کیا جا سکتا تھا، اس طرح گویا شرر نے آج کی اصطلاح میں آزاد نظم کے لئے بھی ابتدائی خاکہ پیش کیا ہے'' اس کے بعد مرقوم ہے ''انہوں نے ایک نظم سمندر کے عنوان سے لکھی تھی، جو ایک ہی وزن اور بحر میں ہے، لیکن جس کے مصرعے خیال کے آہنگ کے مطابق چھوٹے بڑے کردئے گئے ہیں، یہ نظم دلگداز فروری ۱۹۰۱ء میں چھپی ہے ڈاکٹر حنیف کیفی نے راقم کی متذکرہ بالا رائے کو شدومد سے رد کرنے کی کشش کی ہے، مگر؛ جو دلائل پیش کئے ہیں، وہ بے بنیاد ہیں، وہ لکھتے ہیں ''ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' ساتھ ہی لکھتے ہیں ''ظاہر ہے کہ تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کیا نہیں، ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے، اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے'' ظاہر ہے کہ حنیف کیفی یہ کہکر کہ ''یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا

کرنے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کا عمل شرر کے یہاں واقع ہوا ہے، یوں وہ خود اپنے اس بیان کو کہ ''شرر نے آزاد نظم نہیں لکھی ہے'' مسترد کرتے ہیں، اب آگے دیکھئے، ان کو پریشانی ہے کہ میری تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے کہ کسی اور نے'' اس پریشانی کی وجہ نا قابل فہم ہے کیونکہ میری متذکرہ کتاب میں صفحہ ۱۳۲ پر مندرج ہے کہ نظم ''سمندر'' دلگداز (فروری ۱۹۰۱ء) میں چھپی ہے، یہ رسالہ شاعر کی زیر ادارت نکلتا تھا اور اس میں شاعر کا نام بھی نظم کے ساتھ منسلک ہے،'' ان اندراجات کے بعد یہ کہنا کہ ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے'' یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا یہ بات از خود واضح نہیں ہوتی کہ نظم میں مصرعوں کی تبدیلی کا عمل خود شاعر سے واقع ہوا ہے لہٰذا موصوف کا یہ کہنا کہ'' تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کی نہیں'' ان کا فرضی اور ادعائی بیان ہے، جو تحقیق سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتا ان کا یہ بیان کہ ''ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے، محض خیال آرائی ہے، جو قطعی غیر متعلقہ ہے، اور خیال آرائی کا یہ سلسلہ دور تک چلا گیا ہے، جس پر رائے زنی کرنا تضیع اوقات ہے، تاہم موصوف نے اپنی بات کو منوانے کے لئے جو تنقیصی انداز روا رکھا ہے، اسکی ایک مثال دینے پر اکتفا کروں گا، لکھتے ہیں ''ڈاکٹر حامدی نے سوغات کے جدید نظم نمبر ہی سے اس آزاد تظم کی نا مکمل نقل پیش کر دی ہے، وہیں سے انہوں نے دلگداز فروری ۱۹۰۱ کا حوالہ بھی اخذ کیا ہے'' ڈاکٹر صاحب نے جس قطعیت کے ساتھ دعوی کیا ہے کہ میری رائے اصل دلگداز کے بجائے ذیلی ماخذ یعنی سوغات نظم نمبر سے نقل ہے، وہ ان کے

مطالعے کو مشکوک بنانے کے ساتھ ہی ان کے تحقیقی طریقہ کار کے آداب سے لاعلمی کو بھی ظاہر کرتا ہے، اس ضمن میں عرض یہ کرنا ہے کہ میرا اصلی ماخذ دلگداز کی فائیل ہے، جو لکھنو یونیورسٹی کی لائبریری میں محفوظ ہے اور جس سے استفادہ کے ثبوت کے طور پر میں نے اپنی کتاب میں دلگداز کے فروری ۱۹۰۱ کے شمارے کی نشاندہی کے ساتھ رسالے کا صفحہ نمبر بھی درج کیا ہے۔

یہ تو خیر ایک جملہ معترضہ تھا، میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ شرر نے اردوداں طبقے کو نظم معرا کے ساتھ ساتھ نظم آزاد کے ابتدائی نمونے سے بھی متعارف کرایا ہے، اور اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک اردو نظم کے خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے، اسکی انفرادیت کو مذید واضح اور استوار کرنے کے لئے ۱۹۰۳ میں رسالہ مخزن کے ایڈٹر سر عبدالقادر نے مخزن کی تین سالہ کارکردگی کا جائزہ لیتے ہوئے صنف نظم کی موضوعی اور ہیئتی لحاظ سے ایک اور اہم جہت کی طرف اشارہ کیا، انہوں نے لکھا ''۱۹۰۱ میں مخزن نے جنم لیا، اسکے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اردو نظم میں مغربی خیالات، فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا، یہ مقصد بھی خاطر خواہ پورا ہوا'' ظاہر ہے نظم اب موضوع کی قید سے آزاد ہو چکی تھی اور ہیئتی لحاظ سے اسکے مسلسل ہونے کے ساتھ "نتیجہ خیز مسلسل" ہونے پر زور دیا گیا، ظاہر ہے نتیجہ خیز مسلسل ہونے کا مطلب نظم کے معنوی ارتقا کی لازمیت ہے، جو نظم سے مختص کی گئی، اور نظم کا یہی تصور جدید نظم سے ہم آہنگ ہو گیا، اسی بنا پر سید احتشام حسین نے نظم کو ایک "مسلسل، مربوط اور ارتقائی شاعرانہ تصنیف" قرار دیا سید احتشام حسین نے نظم کی ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ اس کے ارتقاء کے عنصر پر بھی زور دیا ہے، غور سے دیکھا جائے تو نظم کے اس تصور کو نوعی یا اختصاصی جواز جیسا کہ فاروقی نے اپنے مقالے ''نظم کیا ہے'' میں لکھا ہے، میسر نہ تھا فاروقی نے نظم کے

مفہوم کی تعیین کے ضمن میں بعض بحث طلب سوالات اٹھائے ہیں، ان کا یہ کہنا درست ہے کہ یورپ میں نظم کے تصور کو پیش نظر رکھا جائے، تو غزل کو اس سے الگ نہیں کیا جاسکتا، مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ نظم (poem) کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں اکثر کا کم وبیش اطلاق غزل پر بھی ہوسکتا ہے، اس کے برعکس کلیم الدین احمد کا یہ خیال ہے کہ نظم میں ربط و تسلسل ہوتا ہے، فاروقی کے نزدیک ''ربط و تسلسل اور آغاز وارتقائے خیال'' کی شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیاں نہیں ہوئی ہیں، تاہم روایت، عادت اور عمومی قبولیت کی بنا پر ہر وہ نظم جو غزل نہیں ہے، خواہ اس کا تعلق روایتی صنف سے ہو یا نہ ہو، نظم کہلائی جاسکتی ہے، یہ ضرور ہے کہ آزاد اور حالی نے جس نظم جدید کے تصور کی ترویج کی اور جو رفتار وقت کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتا گیا وہ روایتی اصناف سے مطابقت کرنے کے بجائے (حالانکہ خود انہوں نے اسی کی مطابقت کی ہے) اپنی ہیئت خود تراشتا ہے، اور اسکی واحد پہچان یہ ہے کہ اس میں موضوعی وحدت ہوتی ہے، فاروقی نے بھی نظم کی بنیادی صفت ''وحدت'' قرار دی ہے نظم کی اس صفت کے پیش نظر ''ہر وہ نظم نظم ہے جو وحدت خیال یا میرے خیال میں ربط و تسلسل کی حامل ہو'' اس لحاظ سے روایتی اصناف میں لکھی گئی نظمیں بھی نظم کے دائرے میں آسکتی ہیں اس نقطہء نظر سے غزلوں میں ایسی غزلیں بھی ملیں گی جو وحدت رکھتی ہیں، مثلاً غالب کی غزل ''پھر اس انداز سے بہار آئی'' اصولی طور پر نظم سے موسوم کی جاسکتی ہیں، اسی طرح غزلوں کے منفرد اشعار جو نظم ہی کی طرح وحدت رکھتے ہیں اور نظم ہی کی طرح کردار، فضا، مکالمہ اور عضویت رکھتے ہیں، نظم کہلوانے کے حقدار ٹھہرتے ہیں تاہم جو چیز انکو رسمأ نظم کہلوانے میں مانع ہے، وہ وہی توقعات یا رسومیات ہیں جو ہم نے غزل سے وابستہ کی ہیں اور جنکی بنا پر غزل کی منفرد ہیئت مسلم ہوگئی ہے، اس لئے

غزل کو نظم کے دائرے سے الگ کر کے ہر غیر غزلیہ تخلیق، جو وحدت، ارتقاء اور تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، ہمارے مطالعے کا موضوع بن جاتی ہے،

بہر حال آزاد اور حالی کی قائم کردہ نظمیہ روایت چونکہ ان کے دور کے تغیر پزیر ادبی شعور کی علامت تھی، اس لئے ایک عرصے تک روایت سے منسوب ہونے اور ہیئتی اعتبار سے کسی متعینہ شکل میں نہ ڈھلنے کے باوجود زندہ رہی اور رفتار وقت کے ساتھ ساتھ اپنے نقوش واضح کرنے لگی، آزاد اور حالی کے متبعین میں شبلی، اسماعیل میرٹھی، شرر، اکبرالہ آبادی، شوق قدوائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، سلیم پانی پتی، چکبست اور محروم نے ان کی قائم کردہ نظم نگاری کی روایت کی توسیع میں بھرپور حصہ لیا، اور متعدد نظمیں لکھیں جو نظم کے خدوخال کو کسی حد تک نمایاں کرتی رہیں، اس ضمن میں ان تراجم کو خاص دخل رہا ہے، جو اس دور میں کئی مشہور انگریزی نظموں کے کئے گئے، اس طرح سے انگریزی نظم کا تصور ٹھوس شکل میں متعارف ہونے لگا اور اردو شعراء انگریزی کی طرز پر اردو نظمیں لکھنے لگے، سر عبدالقادر نے مخزن کے پہلے شمارے میں جو ۱۹۰۱ میں نکلا، اپنے اغراض ومقاصد میں اہم مقصد یہ قرار دیا کہ ''انگریزی کی نظموں کے نمونے پر طبع زاد نظمیں، انگریزی نظموں کے بامحاورہ ترجمے شائع کرنا تاکہ متقدمین کی تقلید کرنے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں'' ان ترجموں سے متقدمین نہ صرف ''جدید مذاق سے آگاہ ہوئے'' بلکہ جدید نظم کے تصور سے بھی آشنا ہوئے اور کئی شعراء نے مغربی نظموں کے منثور اور منظوم تراجم کئے، ان میں اقبال کا نام سرفہرست ہے ان کے علاوہ جن شعراء نے ترجموں کا کام سرانجام دیا، ان میں ضامن کنتوری، عزیز لکھنوی، ظفر علی خان، غلام بھیک نیرنگ، حسرت موہانی، سید حیدر علی زیدی، غلام محمد طور، محمد صادق علی خان کشمیری، میر نذیر حسین انبالوی، شاکر میرٹھی، محروم، طالب

بنارسی اور مولوی سید احمد کبیر قابل ذکر ہیں، نظموں کے تراجم کے علاوہ چند ایسی کتابیں بھی شائع کی گئیں، جو انگریزی نظموں کے منثور یا منظوم ترجموں پر مشتمل ہیں، ان میں ضامن کنتوری کی ''ارمغان فرنگ''، محمد یحیٰ تنہا کی شاعرانہ خیالات ''شیخ الدین کی دو آئشہ'' اثر لکھنوی کی ''رنگ بست''، سروجنی نائڈو کی ''ایوان تصور'' قابل ذکر ہیں، حالیہ برسوں میں امیر چند بہار کی ''نسیم مغرب''، نریش کمار شاد کی ''للکار'' اور میرا جی کی ''مشرق ومغرب کے نغمے'' چھپ چکی ہیں ظاہر ہے مغربی نظموں کے تراجم کی یہ وافر تعداد جدید اردو نظم کی تعمیر وتشکیل میں ایک خاص اہمیت رکھتی ہے، یہ تراجم اردو شعراء کے لئے طبع زاد نظموں کی موضوعی اور ہیئتی تشکیلیت میں ممد ثابت ہوئے، موضوعی اعتبار سے اردو نظم بوقلمونی سے آشنا ہوئی اور ہیئتی لحاظ سے وہ غزل زدگی سے چھٹکارا پانے اور نئی تبدیلیوں سے بہرہ ور ہونے میں کامیاب ہوئی، دراصل بیسویں صدی کے آغاز میں اردو نظم کا ستارہ اقبال کے ہاتھوں چمکا، اور نظم ایک قائم بالذات، منفرد اور جدید شعری صنف کے طور پر اپنی شناخت کروانے میں کامیاب ہوئی، اور پھر موجودہ دور تک یورپی نظم کے متنوع نمونوں سے واقفیت پیدا کرنے کے نتیجے میں جدید اردو نظم اپنی منفرد حیثیت استوار کرتی رہی یہاں تک کہ اردو نظم ایک صدی کے سفر میں اتنی باثروت، تنوع پسند اور بلند رتبہ ہوگئی کہ عالمی سطح پر نظم نگاری کے ہم پلہ ہوگئی،

اردو نظم پر جو تنقیدی کام ہوا ہے، وہ کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے محدود نوعیت کا ہے، میرا جی کی کتاب ''اس نظم میں'' چند معاصر شعرا کی نظموں کے تجزیوں پر مشتمل ہے، اس کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی ''نظم جدید کی کروٹیں'' چھپ گئی، اس میں نظم نگاری کے جائزے کے ساتھ دس نمایندہ نظم نگاروں کے مطالعات پیش کئے گئے ۱۹۶۸ء میری کتاب ''جدید اردو نظم اور یورپی

اثرات''میں نظم کی صنفی حیثیت کے ساتھ ساتھ اردو نظم کا یورپی اثرات کے تحت جائزہ لیا گیا ہے،
۱۹۷۷ء میں اسلوب احمد انصاری نے ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' شائع کی اس میں اقبال کی تیرہ
نظموں کے تجزیے شامل ہیں، نظم کی تنقید کے ضمن میں سوغات کا نظم نمبر بھی اہمیت رکھتا ہے، چند
برس قبل انور سدید نے اپنی تنقیدی کتاب ''وزیر آغا'' میں انکی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا، ان
موضوعی کتابوں کے علاوہ ادبی رسائل میں اردو نظم نگاروں پر مقالے چھپتے رہے، اردو نظم سے
متعلق یہ مطالعات من حیث الکل دو نمایاں تنقیدی عوامل کی نشان دہی کرتے ہیں، اول، ان میں
نظم نگاروں کے حوالے سے اردو نظم کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ پیش کیا گیا ہے، دوم، یہ نظم نگاروں
کے ساتھ ساتھ ان کی نظموں کے مطالعات کا احاطہ کرتے ہیں، اول الذکر ادبی نقاد کے بجائے
ادبی مورخ کے کام کی نوعیت کو ظاہر کرتا ہے، جبکہ موخر الذکر ایک عمومی جائزاتی اور توصیفی انداز نقد
کو روا رکھتے ہوئے نظموں کے فنی محاسن اور موضوعات کو نشان زد کرتا ہے،

ظاہر ہے یہ تنقید کا تاریخی، عمومی اور جائزاتی انداز ہے، جو تخلیق سے قریبی، موثر اور نتیجہ
خیز رابطہ قائم کرنے کے جدید تنقیدی رویے سے مغائر ہے، یہ انداز نقد تخلیق کو میکانکی طریقے سے
موضوع اور ہیئت میں منقسم کر کے ان کے بعض محاسن یا معائب کو بیان کرتا ہے، یا تخلیق کار کے
بارے میں سوانحی، تاریخی اور عصری معلومات کا انبار لگا دیتا ہے اور بیچ بیچ میں اسکی تخلیقات سے
حوالے بھی دیتا ہے، تاکہ اپنے خیالات کی صحت کی توثیق کر سکے، اردو میں بدقسمتی سے شروع سے
ہی یعنی تذکرہ نگاری کے دور سے ہی تنقید کے کم وبیش اسی نوع کے کام کا چلن رہا، اور رفتار وقت
کے ساتھ ساتھ یہی سکہ رائج الوقت بنا رہا، ایک اور چیز جو انیسویں صدی سے ہی تنقید کے گلے کا
ہار ہوئی، وہ یہ ہے کہ حالی نے مقدمہ میں شاعر کی سماجی ذمہ داری پر اظہار خیال کیا اور پھر سب

لوگ سب کچھ بھول کر ادب کی سماجی حیثیت کے فلسفے کا ورد کرنے لگے، ترقی پسندوں نے تو بہ بانگ دہل ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا اور تنقید کو ادیب کے سماجی شعور کی نشاندہی کا فریضہ سونپ دیا، چنانچہ ''خشت اول چوں نہد معمار کج'' کے مصداق گذشتہ سو برسوں میں نقاد حضرات، خواہ وہ کوئی بھی طریقہ نقد اختیار کیوں نہ کریں، گھوم پھر کر ادب کی سماجی معنویت کی نشاندہی کو ہی اپنا منتہائے مقصد قرار دیتے رہے، گویا ادب نہ ہوا سماجی دستاویز ہو گیا، نتیجہ یہ ہوا کہ نہ صرف ادب ہی حد بندیوں کا شکار ہوتا گیا، بلکہ تنقید بھی اپنی صحیح کارگزاری یعنی کلی تحسین کاری کے عمل سے دور ہو گئی، اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتتے رہے، اس میں شبہ نہیں کہ تنقید کے چند در چند محرکات و عوامل ہو سکتے ہیں، جن میں سماجی احوال و واقعات کو اپنی نمایاں حیثیت ہے لیکن ادب کے دیگر خارجی اور داخلی محرکات سے صرف نظر کر کے صرف اسکے سماجی عوامل کی تلاش و تعیین کا عمل تنقید کے یک رخے پن اور حد بندی کو ظاہر کرتا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ تخلیق ادب کے عمل میں اسکے دیگر عوامل کو نظر انداز کر کے صرف اسکے ایک ایسے سماجی محرک کی گردان کرنا، جو اس کا لازمی اور بدیہی محرک ہے اپنی شرطوں کے ساتھ تحصیل حاصل ہی نہیں بلکہ غیر مناسب بھی ہے، کوئی بھی ذی ہوش ادیب خواہ سماجی معنویت کی بات زبان پر لائے یا نہ لائے، سماجی وابستگی سے بے نیاز نہیں رہ سکتا، یہاں تک کہ رومانی ادیبوں کے یہاں بھی سماجی معنویت کے متنوع نقوش دعوت نظارہ دیتے ہیں،

حالی کے مقدمے کو جدید اردو تنقید کا اولین صحیفہ قرار دیا جائے تو اردو تنقید کی عمر لگ بھگ سو برس کی ہو جاتی ہے، تنقید کی یہ عمر اتنی ہی ہے جتنا کہ جدید اردو نظم کی عمروں کے مساوی ہونے کے علاوہ دونوں میں ایک قدر مشترک یہ بھی ہے کہ دونوں مغرب سے ماخوذ و مستفیض ہیں، یہ بھی

عجب اتفاق ہے کہ دونوں ایک ہی انقلاب خیز عہد یعنی انیسویں صدی میں تولد ہوئے اور شانہ بہ شانہ آگے بڑھنے لگے، یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ دونوں بیک وقت آزاد اور حالی کے ہاتھوں پروان چڑھے اور قابل شناخت ہو گئے، دونوں یعنی آزاد اور حالی نے نظمیں بھی لکھیں اور تنقیدیں بھی۔ حالی وہ غیر معمولی شخص ہیں جنھوں نے ''برکھارت'' جیسی اچھی نظم لکھی، اور مقدمہ جیسا تنقیدی کارنامہ انجام دیا ہے، ان سے پہلے آزاد نے بھی نظمیں لکھیں اور تنقید بھی لکھی، اور نظم کے حوالے سے نظم جدید کے پہلے پیشرو کا افتخار حاصل کیا، ان دونوں کے بعد وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ عصر حاضر تک اردو نظم بھی ترقی کے زینے طے کرتی رہی اور تنقید بھی آگے بڑھتی رہی، تاہم یہ واقعہ ہے کہ نظم (یا وسیع تر معنوں میں اردو شاعری) کے مقابلے میں تنقید کی ترقی کی رفتار نسبتاً سست رہی، مقام تعجب ہے کہ یہ یعنی نظم اور تنقید باہم دیگر اثر و نفوذ کے اس حاوی میلان کو نمایاں نہ کر سکے، جس سے دونوں کی توسیع و ترقی کے امکانات منسوب و مشروط تھے، اس کوتاہی کی ذمہ داری نظم پر نہیں بلکہ تنقید پر عاید ہوتی ہے، کیونکہ تنقید اپنے اصلی منصب اور عملی کارگزاری سے بیگانہ ہو کر محض تشریح و تفسیر تک محدود ہو کر رہ گئی، تعجب تو یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری کے وقیع نمونوں کے تخلیقی امکانات سے اکتساب فیض نہ کر سکی، یعنی وہ ادبی متون سے ان ادبی اصولوں کا استخراج نہ کر سکی، جو عملی اور اطلاقی معنویت کی ضمانت فراہم کرتے، اس صورت حال کے منفی اثرات صنف نظم کو بھی اپنی لپیٹ میں لیتے رہے اور مدتوں تک نظم اپنی کوئی موقر و معتبر صورت متعین نہ کر سکی اور نظموں کی ایسی کثیر تعداد سامنے آتی رہی، جو عضوی ہیئت سے عاری ہو کر محض کلام منظوم کا پلندا تھی، یہاں تک کہ کئی خلاق نظم نگار بھی تنقید کی سہل انگاری کے نتیجے میں اوروں کی دیکھا دیکھی تخلیقی عمل کے تقاضوں کو پس پشت ڈال کے موضوعات کو میکانکی انداز سے نظمانے کے عمل

کے پابند رہے،

موجودہ صدی میں اردو تنقید، مغربی نقد سے استفادے کے عمل کو جاری رکھتے ہوئے نئے امکانات کا احاطہ کرنے لگی، بغور دیکھا جائے تو مغرب میں بھی تنقید بحیثیت مجموعی تخلیق سے زیادہ تخلیق کار پر مرتکز رہی اور اس کے شخصی، تاریخی اور سماجی رویوں کی چھان بین میں ہی دلچسپی لیتی رہی، لیکن ایسا کرتے ہوئے بیشتر صورتوں میں وہ نقادوں کی بصیرت اور علمی وسعت کی آئینہ داری کرتی رہی اور وہ تخلیق کے لسانی وجود سے کلیتاً بیگانگی برتنے کی مرتکب نہ ہوئی، اردو میں مارکسی تنقید کے علاوہ نفسیاتی، تمدنی، ہئیتی اور لسانیاتی تنقید کے مکاتب فکر بھی مغرب سے ہی مستعار لئے گئے، یہ نظریات نقد مجموعی طور پر اردو میں ادب شناسی کے نئے امکانات کی بشارت تو لے کر آئے مگر انھیں نقادوں نے خاطر خواہ طریقے سے نہیں برتا، چنانچہ مارکسی تنقید نے ادب کے جمالیاتی عناصر کے بجائے طے کردہ سماجی مقصدیت پر تمام تر زور دیا، یہ رویہ اختر حسین رائے پوری، عبدالعلیم، سید احتشام حسین، ممتاز حسین، مجنون گورکھپوری اور سردار جعفری کے بعد محمد حسن اور قمر رئیس کے یہاں بھی ملتا ہے، تاہم ممتاز حسین اور سردار جعفری نے بعض مقالات میں ادب کے جمالیاتی عنصر کا بھی ذکر کیا ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے ادب سنجی کے حوالے سے اپنی نظریاتی ادعائیت سے کنارہ کر کے وسیع المشربی کو اپنا شعار بنایا، مارکسی تنقید نے شاعری کے سماجی رشتوں کی صراحت تو کی، مگر اس کے خلقی خصائص کو پس پشت ڈال دیا، نفسیاتی تنقید کے مویدین مثلاً ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے بعض شعراء کے کلام کے حوالے سے ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو نشان زد کرنے کو کوشش تو کی مگر ایسا کرتے ہوئے انہوں نے شعر سے زیادہ شاعر کو مرکز توجہ بنایا اس لئے اس نوع کے مطالعات سوانحی اعتبار سے دلچسپ سہی، مگر فن کے

حوالے سے بصیرت افروز نہیں ہیں، تاثراتی اور رومانی تنقید جسکی ترجمانی مثلاً نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری کرتے ہیں، تخلیق کو معروضی اور استدلالی طریقے سے جانچنے کے بجائے داخلی طور پر شعریت آمیز تاثرات کے اظہار تک محدود ہو کر رہ گئی، اس نوع کی تنقید ادب سے نہیں بلکہ ادیب کے ذہن پر مرتب ہونے والے تجریدی تاثرات سے واسطہ رکھتی ہے، اس لئے ادب سے غیر متعلقہ ہونے پر منتج ہوتی ہے،

جہاں تک تمدنی تنقید کا تعلق ہے، اس کے علمبرداروں میں حسن عسکری کے بعد وزیر آغا، وارث علوی اور فضیل جعفری کا نام لیا جا سکتا ہے، تمدنی تنقید کے حوالے سے تخلیق کار کے عمرانی، شخصی، تاریخی، بشریاتی اور ثقافتی عوامل و محرکات کی تشریحات کو اپنا مطمح نظر بناتی ہے، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کے موئیدین جن میں مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم قابل ذکر ہیں فن کے اسلوبیاتی اور صوتیاتی خصوصیات کی تجزیہ کاری کے نازک کام کو ہاتھ میں لیتی ہے لیکن قدر سنجی سے دور رہتی ہے، معاصر تنقید میں البتہ ہیئتی تنقید کے بعض نمونے جنکی ابتدائی صورت، میراجی کے یہاں ملتی ہے اور جو بعض جدید نقادوں مثلاً فاروقی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، اسلوب احمد انصاری اور انور سدید نے پیش کئے، تخلیق کار کے بجائے تخلیق کی اہمیت کو اجاگر کرنے اور اسکے معنوی جہات کو مرکز توجہ بنانے میں ممد ثابت ہوئے، اور سخن شناسی کے ایک نئے بارور اور رمز شناس دور کا آغاز ہوا، رچرڈس کی Practical Criticism کی طرز پر شعراء کے ناموں کو مخفی رکھ کر ان کی نظموں کے تجزیے بھی کئے گئے، وزیر آغا، فاروقی اور بلراج کومل کے بعد دوسرے حضرات نے بھی انفرادی نظموں کے تجزیے پیش کئے، راقم نے "جدید شعری منظر نامہ" میں نمائندہ جدید شعراء کی تخلیقات کے تجزیے بھی کئے، یہ سلسلہ اب بھی جاری

ہے تاہم اردو میں ہئیتی طرز نقد کے متبعین تخلیق کے لسانیاتی اور ہئیتی عناصر کے تجزیہ و تحلیل کے باوجود اسکے کلی داخلی تجزیے کی دید و دریافت نہ کر سکے، وہ تخلیق کی قریبی قرات Close Reading سے یہ مطلب لیتے رہے کہ اسکے ہئیتی عناصر مثلاً استعارہ و علامت کے تجزیے سے تخلیق کار کے سماجی یا فکری رویوں کی نشاندہی کی جائے، ظاہر ہے کہ مروجہ نظریات نقد تخلیق کی اس اصل کا سراغ لگانے میں پیش رفت نہ کر سکے، جو اس کا خلقی وصف ہے اور اس کے وجود کا جواز بھی فراہم کرتا ہے، دراصل یہ اس کا نمو پزیر جمالیاتی تجربہ ہے، جو لسانی نظام کی صورت میں شاعر کی جملہ قوتوں کا جوہر لطیف ہے، اور جسکی انکشافیت سے قاری حیرت، مسرت اور بصیرت کے جلوؤں سے فیض یاب ہوتا ہے،

بدقسمتی یہ ہے کہ دیگر اصناف شعر کی طرح اردو نظم بھی تنقید کے اس غیر متعلقہ طریق کار کا ہدف بنی رہی اور اپنے فطری نشو و نما میں تنقید کے پیدا کردہ موانعات کا سامنا کرتی رہی، اس صورت حال کی مضرت رسانی اس حد تک بڑھی کہ عام قارئین و شائقین تو درکنار اردو ادب کے مدرس اور نقاد بھی اپنے ذوق و نظر کی تہذیب و تطہیر سے محروم رہے، اور شعر شناسی کے عمل میں نظم اور کلام منظوم میں امتیاز کرنے کی اہلیت کا مظاہرہ نہ کر سکے اور تنقید تو خود گھاٹے میں رہی، وہ ایک ڈسپلن کے طور پر فن کی قدر شناسی میں کامیاب نہ ہو سکی، یہاں تک کہ وہ اصل اور فرع میں حد امتیاز قائم نہ کر سکی اور انتشار اور نراج کی شکار ہوتی گئی،

نظم اور کلام منظوم کو آپس میں گڈمڈ کرنے کے رویے کو بنیادی طور پر اس تنقیدی مفروضے سے تقویت ملتی رہی کہ شاعر کسی موضوع یا خیال کو شعوری طور پر طے کر کے اسے شعری قالب میں ڈھالتا ہے، اس مفروضے سے یہ غلط فہمی بھی عام ہو گئی کہ موضوع اور ہیئت دونوں دو

واضح خانوں میں قابل تقسیم ہیں، چنانچہ مروجہ تنقیدات کا سارا زور نظم کے بنیادی موضوع یا اسکے مرکزی خیال کی نشاندہی کے بے فیض عمل پر مرتکز رہا، اور نظم کو بلا تامل نثری روپ میں منتقل کیا جاتا رہا، یہ نظم کے زندہ اور نامیاتی وجود سے رابطہ قائم کرنے کا تنقیدی عمل نہ تھا، بلکہ ایک جراح کے پوسٹ مارٹم کرنے کا عمل تھا، جس سے نظم کے حصے بخرے کئے گئے اردو کے جس نقاد نے نظم کا جائزہ لیا ہے، اس کا کم وبیش ایسا ہی طریقہ رہا ہے اور تعجب اس بات کا ہے کہ حالی اور اقبال کی واضح نظموں کے ساتھ ساتھ میراجی، راشد اور مجید امجد کی مبہم نظموں کے ساتھ بھی ایسا ہی طریقہ روا رکھا گیا ہے، اس نوع کی تجزیاتی تنقید کی ایک مثال اسلوب احمد انصاری کی ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' پیش کرتی ہے، نقاد موصوف نے اقبال کی تیرہ نظموں کا تجزیہ ان کے ہیئتی عناصر یعنی پیکر ،استعارہ اور علامت کے حوالے سے کیا ہے لیکن ان کا سارا زور اقبال کے نظریات وخیالات کی توضیح پر صرف ہوا ہے وہ اپنے نظریہ نقد کا یوں برملا اظہار کرتے ہیں ''ان نظموں کی بیرونی ہیئت اور جسمانیت پر نظریں جما کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کس طرح کے تفاعل سے منسوب کی جاسکتی ہیں'' ظاہر ہے اسلوب احمد انصاری نے نظموں کی خارجی ہیئت سے ''اقبال کے خیالات اور اقدار حیات'' کی نشاندہی کو مرکز توجہ بنایا ہے، اور یہ کام نظموں کے تخلیقی وجود کی کلیت سے کوئی رابطہ قائم کئے بغیر روا رکھا ہے، اور پوری کتاب اقبال کے شعری ذہن کے اسرار کو منکشف کرنے کے بجائے ان کے افکار وخیالات سے متعارض رہی ہے، یہی حال کم یا زیادہ دوسری تنقیدات کا بھی ہے ایسی تنقیدات کو نظموں پر آزما کر ان کی جو درگت بن گئی ہے، وہ عبرتناک تو ہے ہی کمال تو یہ ہے کہ غزل جیسی داخلی اور علامتی صنف میں بھی قطعی اور طے کردہ خیالات کی نشاندہی پر ہی سارا زور دیا جاتا رہا،

اس نوع کے تنقیدی رویوں کی بے معنویت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، ان کی رو سے نہ صرف یہ کہ نظم کی تفہیم و تحسین ممکن نہیں، بلکہ اسکی تعیّن قدر، جو تنقیدی عمل کا ہی ایک جز ولاینفک ہے کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی، غور کیجئے کہ جب نظم کو نثر میں منتقل کر کے اسکی موضوعیت یا بنیادی خیال کی نشاندہی کرنا ہی منتہائے نقد ٹھہرے تو نظم کی درجہ بندی کا کیا امکان باقی رہتا ہے؟ کسی بھی خیال یا موضوع کی دیگر خیالات یا موضوعات پر برتری یا تفوق ثابت کرنا آسان نہیں کیونکہ ہر خیال یا موضوع اضافی اہمیت رکھتا ہے، ایک خیال یا موضوع اگر ایک شخص کے لئے غیر وقیع یا کم وقیع ہو، تو دوسرے کے لئے وقیع یا وقیع تر ہوسکتا ہے، حالی کی ''برکھارت'' میں برکھارت، شبلی کی ''معرکہ کانپور'' میں کانپور کا سانحہ، اقبال کی ''مسجد قرطبہ'' میں مسجد، ناظر کی ''جوگی'' میں جوگی، سیماب کی تاج میں تاج یا فاروقی کی ''آئینہ بردار کا قتل'' مین ضمیر اپنی اپنی جگہ وقعت کے حامل ہیں اور کسی کو کسی پر ترجیح نہیں دی جاسکتی، پس ان نظموں میں مرکزی خیال کی اپنی اپنی اہمیت مسلم ہے، ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ برکھارت کے موضوع کو (اگر موضوع ہی شعر کا معیار نقد ٹھہرا) دیگر نظموں میں بیان کردہ موضوعات پر تفوق حاصل ہے، یا یہ ان کے مقابلے میں کمتر درجے کا ہے، یہی بات ہر نظم کے موضوع کے بارے میں کہی جاسکتی ہے اگر بفرض محال نظم کو خیال یا موضوع کے مماثل قرار دیا جائے تو سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ پھر اسے نثر میں بیان کیوں نہیں کیا گیا؟ اسے نظمیت کے لوازم و مسلمات کا پابند کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ ظاہر ہے نظم کو موضوع کے مترادف سمجھنے والوں کے پاس سوال کا کوئی جواب نہیں، نظم نظم ہے نثر نہیں، اور نظم ہونے کے ناطے نثر کے مقابلے میں کسی خیال یا موضوعیت کی ترسیلیت سے لاتعلق ہے،

جہاں تک نظم کی قدر سنجی کے مسئلے کا تعلق ہے، تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ مسئلہ ابھی تک

جوں کا توں ہے، کسی نقاد نے نظم کی قدر سنجی کے لئے معروضی اصول وضع نہیں کئے ہیں اور نہ ہی نظم نگاروں کی درجہ بندی کے معائر کی تعین کی گئی ہے، تنقید کے نام پر اقبال کی عظمت کے بارے میں قصیدے تو لکھے گئے لیکن ان کی عظمت یا دیگر معاصرین کے مقابلے میں ان کی وقعت کے بارے میں شعری اسلوب کی چھان بین سے پہلو تہی کی گئی ہے، نقاد بالعموم تذکرہ نگاری کے دور سے آج تک قدر سنجی کے ضمن میں ذاتی پسند یا ناپسند سے ہی کام لیتے رہے ہیں یا میکانکی انداز میں شعری محاسن یا معائب کا ذکر کرتے رہے ہیں، یہ بات بہر کیف بدیہی ہے کہ کسی شاعر کی عظمت کو نقاد کی شخصی پسند کے تابع نہیں کیا جاسکتا، اردو تنقید میں مروجہ اصطلاحات مثلاً اثرانگیزی، بصیرت، معنویت، حقیقت پسندی، ترفع، سنجیدگی، تنوع، انفرادیت یا ''یہ نظم عمدہ ہے'' یا ''یہ نظم اس نظم سے بہتر ہے'' حد درجہ موضوعی اور تجریدی نوعیت کی ہیں، اور نقاد کی پسند ناپسند ہی کو ظاہر کرتی ہیں، یہ اصطلاحات تنقیدی محاکمے پر دلالت نہیں کرتیں بلکہ محض اس کا التباس پیدا کرتی ہیں، ان اصطلاحات کو زیادہ سے زیادہ موضوعی محاکمے کے اظہار کے ایک خودساختہ اکاڈمک انداز سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ ادبی قدر سنجی کا مسئلہ ہمیشہ سے پیچیدگی کا باعث بنا رہا ہے، یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب میں بھی جہاں تنقید کی پیش رفت مسلم ہے اسکے اصول وضوابط کی تشکیل کی جانب خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی ہے اردو کے نقاد تو اس سے مستقل پہلو تہی کرتے رہے ہیں، اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ مروجہ تنقیدی طریقہ کار ان کو نظم کی موضوعیت کے دائرے سے باہر آنے نہیں دیتا اور موضوعات کی تلاش و تعین قدر سنجی کے مسئلے کا حل نہیں، نتیجتاً یہ ان کے لئے ایک ڈائلیما بن گیا ہے اس ڈائلیما کا مغربی نقادوں کو بھی سامنا رہا ہے، چنانچہ اس سے بچنے کے لئے مغرب کے

بعض نقادوں نے تنقید سے قدر سنجی کے عنصر کو خارج کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھی، نارتھروپ فرائی نے اپنی کتاب Anatomy of Criticism میں صاف طور پر قدر سنجی یعنی Value Judgement کے موضوعی ہونے کی بنا پر اسے باقاعدہ تنقید Systematic Criticism سے خارج کر دیا ہے، اسی طرح ولیم ڈولنگ نے کہا ہے کہ قدر سنجی تنقید کا مناسب موضوع نہیں ہے، وہ لکھتا ہے But there is a general agreement that evaluation is not the paper subject of poetry

یہ درست ہے کہ تنقید قدر سنجی کا کوئی معروضی پیمانہ وضع نہیں کر سکی ہے، یہ ایک حد تک نقاد کے ذاتی تاثر سے مربوط ہوتی ہے، اور استدلالی توجیہ سے گریز کرتی ہے، تاہم اسے تنقید سے یکسر خارج کرنا یا اسے تنقید کا موضوع قرار نہ دینا اس کی امکانیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، اور اس سے تنقید کے عمل کے محدود ہونے کا خطرہ موجود رہتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ قدر سنجی کے عمل کو تنقیدی شعور سے الگ نہیں کیا جا سکتا، جس طرح تنقیدی شعور انسانی آگہی کے ساتھ ہی جنم لیتا ہے اور ساتھ ہی پروان چڑھتا ہے، اور انسان اشیاء اور مظاہر کی تفہیم کی سعی کرتی ہے، اسی طرح اچھے برے، کھرے کھوٹے اور اعلیٰ و ادنیٰ کے درمیان فرق کرنے کی حس بھی انسانی آگہی کا جزو ہے، ادبی تنقید بھی جہاں ادب کی تفہیم کی سعی کرتی ہے، وہیں یہ اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے مفرق کرنے کے عمل سے بیگانہ نہیں رہ سکتی، شیکسپیئر اور غالب دونوں کو عظیم فنکار گردانا گیا ہے، ان کی عظمت کو تنقید نے بھی تسلیم کیا ہے، اور وقت نے بھی، غالب کے عہد میں ذوق کا طوطی بولتا تھا لیکن وقت کی ایک کروٹ کے نتیجے میں ذوق کا تاریخ کا حصہ بن جانا اور غالب کا تاریخ کے حصاروں کو پھلانگ کر ابدیت کی جانب سفر کرنا فرق مراتب کو ظاہر کرتا ہے، جسکی منطقی

توجیہ تنقید کے لئے لازمے کی حیثیت رکھتی ہے،

اس ضمن میں یہ ناخوشگوار حقیقت اپنی جگہ قائم ہے کہ مروجہ تنقیدات نظم کی تفہیم اور تحسین کاری میں مدد نہیں کرتیں، اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نقادوں نے نظم کی ہیئتی اور تخلیقی حیثیت پر توجہ کرنے کی زحمت ہی نہیں کی ہے، یہ واقعہ ہے کہ اردو کے نقادوں کو انیسویں صدی کے وسط کے بعد سے یورپی شعر و نقد کے نمونوں سے واقفیت کے مواقع بہم ہوئے، اس سے قبل یہ نہ ہونے کے برابر تھے اس لئے یورپی شعری اور تنقیدی نظریات ان کے لئے ناقابل رسائی تھے لیکن اس ناواقفیت یا لاعلمی کو نقادوں کے یہاں تنقیدی تناظر کی نادرستی کا سبب قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مغرب میں خود انیسویں صدی سے ہی کولرج کی تجزیاتی اور نکتہ رس تنقید سے جدید نظریات نقد کی ابتدا ہوئی، اس لئے مغربی اصول نقد سے اردو نقادوں کی عدم واقفیت یا کم واقفیت کو ان کی تنقیدی کوتاہیوں کا ذمہ دار نہیں ٹھریا جا سکتا، اس کا سبب بنیادی طور پر وہ لاعلمی تھی جو اردو نقادوں نے اپنی زبان کی شعری متاع، جو بالخصوص میر اور غالب کی دین تھی، کے بارے میں روا رکھی، اور یہ لاعلمی ان تنقیدی تصورات کے استخراج میں بھی حائل رہی، جن سے ماضی کا شعری سرمایہ مملو تھا، میر اور غالب کے نقاد یقیناً ان کی شاعری سے ایک مربوط شعریات کی تشکیل کر سکتے تھے، جو انہوں نے کی نہیں، حالی کو لیجئے وہ غالب جن سے ان کا رشتہ تلمذ بھی تھا، اور رشتہ معاصرت بھی، کے کلام میں پنپنے والے شعری تصورات سے بہرہ مند نہ ہو سکے، حالی ہی پر کیا موقوف، یہ کام متاخرین میں انیس، میر حسن، اقبال، فانی، فیض، راشد، مجید امجد، ناصر کاظمی اور دیگر برگزیدہ شعراء کے گونا گوں تخلیقی کارناموں کی فراہمی کے باوجود کسی سے نہ ہو سکا، رہی عہد حاضر میں یورپی تنقیدی نظریات سے فیض یابی کی صورت حال، تو رسل و رسائیل کے سائنسی اور

الیکٹرونک ذرایع کی فراہمی کے باوجود یہ بھی زیادہ حوصلہ افزانہیں ہے، مثلاً ترقی پسند نقادوں کو لیجئے، کیاان میں سے کسی نے لوکاچ، ایڈمنڈ ولسن یا کاڈویل کی مانند فن اور فن کار کا دقت نظر، دیدہ ریزی اور نظریاتی خلوص کے ساتھ مطالعہ کیا ہے؟

تنقید کی اس خراب صورت حال کے پیش نظر نظم کو بدیہی طور پر اپنی تخلیقی حیثیت کو پہچاننے اور منوانے میں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ چنانچہ ماضی کے ادوار کی نظم اسی وجہ سے اپنے خدوخال کو نمایاں نہیں کرسکی ہے، اور وہ تاریخ کا حصہ بن چکی ہے، یہ ایک افسوسناک امر ہے، کیونکہ اپنے جمالیاتی، ثقافتی اور فنی ورثے کو خاموش تماشائی بنکر وقت کی دھول میں دفن ہونے کی اجازت دینا مجرمانہ بے حسی کے مماثل ہے، اور اسکی ذمہ داری تنقید کو قبول کرنا ہوگی، غالب نے فن کی بلندیوں کو چھولیا، مگر انھیں اپنے عہد کی جانب سے بس بے اعتنائی اور بیگانگی کا سامنا کرنا پڑا، اسکی بنا پر وہ اپنے آپ کو ''عندیب گلشن نا آفریدہ'' کہنے پر مجبور ہوئے، اسی طرح اقبال کو اپنے آپ کو ''شاعر فردا'' کہنا پڑا، شاعر اگر خود باضابطہ نقاد نہیں ہے، تو وہ بالعموم اپنے تخلیقی حدود کو پار کرنے کی ضرورت سے مستغنی ہوتا ہے، وہ غالب کی طرح اپنی تخلیقی سرمستی میں گم رہتا ہے اور داد و دہش اور صلہ کی پرواہ نہیں کرتا، اور نہ ہی تحسین شناسی کے معائر کو مرتب کرنے کا متقاضی ہوتا ہے، لیکن ایسے شعراء جو کولرج، ایلیٹ وزیر آغا اور فاروقی کی مانند باضابطہ تنقید بھی لکھتے ہیں، نہ صرف معاصر ادب بلکہ کلاسکی دور کے ادبی سرمایے کی بازیافت کرنے کی ذمہ داری بھی قبول کرتے ہیں، ایلیٹ نے میٹافزیکل شاعری، جو رفتار وقت سے دھندلا چکی تھی، کی بازیابی کی سعی مشکور کی، حالانکہ جانسن نے ڈن وغیرہ کے بارے میں فتویٰ دیا تھا، کہ انہوں نے بیشتر منتشر خیالات کو تشدد سے مجتمع کیا ہے "The most heterogeneous

ideas are yoked by voilence together"

ایلیٹ نے جانسن کے خیال کی تکذیب کرتے ہوئے ڈن کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کے یہاں ''خیال تجربہ بن جاتا ہے'' اس نے لکھا ہے "A thought to Donne was an experience, it modified his sensibility" اردو نقادوں نے قدیم دور کی نظم کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے، انہوں نے غزل کے بارے میں اپنی بساط اور لیاقت کے مطابق بہت کچھ لکھا ہے لیکن نظم بالعموم ان کی عدم توجہی کی شکار رہی ہے، اس لئے یہ کہنا درست ہوگا کہ اردو نظم اپنے نوبہ نو جلوؤں کے ساتھ ابھی تک پردہ غیب میں ہے۔

نظم ایک جدید صنف ہے، جو کسی اور صنف کی طرح تخلیقی تجربے کی مخصوص ہئیت میں تجسیم کرتی ہے، لازماً اس کے تجربے کی شناخت کا عمل جدید تنقید کے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت کا جواز مہیا کرتا ہے، شعری تجربے میں متضاد عناصر کے ترکیبی عمل میں جو لسانی پیچیدگی اور رمزیت پیدا ہوتی ہے وہ لامحال تفہیم و تحسین کے مسائل کھڑا کرتی ہے، جن سے ایک نکتہ شناس نقاد ہی نپٹ سکتا ہے، اور قاری کی مشکل آسان ہوسکتی ہے۔

نظم، جیسا کہ مذکور ہوا، شاعر کی تخلیقی توانائی کا لسانی اظہار ہے، شاعر تخلیقی عمل کے دوران اپنے باطنی وجود میں اتر کے شعور و لاشعور کی حد فاصل کی نفی کر کے تخلیقی کائنات کی لامحدودیت پر محیط ہو جاتا ہے، اور اس پر نازل ہونے والے تجربے نادیدہ اور سیمیائی وقوعوں کی شکل میں لفظ و پیکر میں ڈھلنے کے فطری میلان کو ظاہر کرتے ہیں، یہ عمل جتنا شعوری ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری الاصل ہے، یہ نسلی اور نفسیاتی بھی ہے، دراصل تخلیقیت کی جبلت فنکار کی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے، اور یہ اسے دوسرے لوگوں سے متمائز کرتی ہے، اسی جبلت کے تحت

وہ اپنی ذہنی ،فکری ، احساسی اور تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لاکر ایک غیر معمولی تخلیقی توانائی پر حاوی ہوجاتا ہے، جو اپنے میڈیم کے توسط سے منقلب ہوکر مثالی اور دلپزیر حقیقت کو خلق کرتی ہے، بے شک اس عمل میں، جیسا کہ ذکر ہوا اسکی شعوری قوتیں کام کرتی ہیں، اور علم وخبر اسکی اعانت کرتے ہیں، لیکن ان سے بھی زیادہ یہ اسکی بصیرت اور لاشعوری طلب ہے، جو فن کی تشکیل میں ایک نا قابل تسخیر جذبے کا کام کرتی ہے، تخلیقیت کے وجدانی اور لاشعوری ہونے کا ثبوت شیکسپیئر گوئٹے ، حافظ، میر اور غالب جیسے فنکار فراہم کرتے ہیں، جو حتی الامکان علوم متداولہ میں دستگاہ رکھنے کے باوجود اپنی عظمت ان تجربوں پر استوار کر چکے ہیں، جو ان کے لئے غیب سے آتے رہے، دلچسپ امر تو یہ ہے کہ بعض ایسے شعراء بھی تخلیقی عظمت کو چھونے میں کامیاب ہوتے ہیں، جو نوشت وخواند سے بھی بے بہرہ تھے، کشمیری میں شیخ العالم اور شمس فقیر اسکی مثال ہیں۔

دراصل فنکار کے باطنی وجود میں شعوری اور لاشعوری تجربات اور تاثرات ایک نامعلوم تخلیقی جذبے کے تحت امتزاجی عمل سے گزر کر ایک سیال مرکب کی صورت اختیار کرتے ہیں اور اسکی شخصیت پر اس قدر حاوی ہوجاتے ہیں کہ وہ ان کا متحمل نہیں ہوسکتا، اور اس کے لئے ان کی اظہاریت ناگزیر ہوجاتی ہے، اگر وہ کسی وجہ سے ان کے اظہار پر حاوی نہ ہو تو اسکی شخصیت میں کوئی بحرانی کیفیت پیدا ہونے کا احتمال رہتا ہے، وہ دل گرفتگی ، کمتری یا انتشار جیسے کسی ذہنی عارضے کا شکار ہوسکتا ہے، فرائیڈ کے نزدیک ایسی صورت میں فنکار نیوراتیت کا شکار ہوسکتا ہے اس لئے فنکار کی شخصیت کی توانائی اور استحکام کا مدار اس بات پر ہے کہ وہ خود اظہاریت کی اہل ہو ،خود اظہاریت کا عمل تخلیقی نوعیت کا ہوتا ہے شاعر گردوپیش کی سنگ وخشت کی دنیا کو مسترد کر کے ''اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے'' یا خارجی دنیا پر ہمہ گیر شخصیت سے اس قدر حاوی ہوجاتا ہے کہ وہ حقیقی

صورت کو تج کر یا اس میں رد و بدل کر کے حسب منشاء ایک نئی صورت میں ڈھل جاتی ہے، تخلیقی عمل کی ان صورتوں کی نشاندہی عالمی ادب میں کی جاسکتی ہے، ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعر داخل اور خارج کے نقطہ انضمام سے ایک ایسی دنیا خلق کرتا ہے جو خارج اور داخل سے رابطے کے باوجود ایک عالم دیگر بن جاتی ہے، چنانچہ تاریخی واقعات، مقامات یا شخصیات سے متعلق کئی نظمیں تخلیقی عمل کی اسی صورت حال کی غمازی کرتی ہیں، لیکن بغور دیکھا جائے تو مجموعی طور پر یہ نظمیں ایک حقیقی دنیا سے زیادہ ایک غیر حقیقی دنیا کا احساس کرتی ہیں، اور ان میں در آنے والے حقیقی یا تاریخی حوالے سے نظموں کی تخیلی فضا کا حصہ بنتے ہیں، اور کلی تجربے کی تشکیل میں وہی کردار ادا کرتے ہیں، جو دیگر عناصر کرتے ہیں۔

فنکار کی تخلیق کردہ حقیقت اس کے جذبۂ اظہاریت کی تسکین کا سامان کرتے ہوئے نہ صرف اسکی شخصیت کی آسودگی اور راحت کا سامان کرتی ہے، بلکہ شائقین فن کی جذباتی اور جمالیاتی مسرت کا باعث بھی بنتی ہے، بچہ شروع سے ہی جب کہ گرد و پیش کی حقیقت بھی اس کے لئے خواب آسا ہوتی ہے، خواب و خیال کی کہانیوں میں غیر معمولی دلچسپی لیتا ہے، اور وہ خیالی کہانیوں کے واقعات یہاں تک کہ مافوق فطری واقعات اور کرداروں سے بھی متاثر ہوتا ہے، اور مختلف احساسات یعنی خوشی، خوف، حسرت اور محبت کی برانگیختگی کو محسوس کرتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ وہ گڑے گڑیا کے فرضی کھیل میں بھی گہری دلچسپی لیتا ہے، اور جذباتی طور پر اس سے وابستہ ہو جاتا ہے، انسان کی شخصیت ایک کمپلیکس فنامنا ہے، اس میں بیک وقت موافق اور مخالف عناصر کام کرتے ہیں، یہ گویا ذہن و دل کی متخالف قوتوں کی آویزش گاہ ہے، انسان جسمانی معذوریوں اور حد بندیوں کے علاوہ سماجی، اخلاقی، جغرافیائی اور قانونی سخت گیریوں کے باوجود

جبلی طور پر آرزوؤں کے نت نئے سلسلوں کو جنم دیتا ہے، یہاں تک کہ اس کا ہر لمحہ آرزو کی سرشاری اور شکست آرزو کی المنا کی سے عبارت ہے، شکست آرزو اس کے شکست وجود کا موجب ہوسکتی ہے، مگر جو چیز اسے ٹوٹنے بکھرنے سے بچاتی ہے، وہ آرزو کی باز آباد کاری اور خواب بینی کی جبلت ہے، جو اسکی شخصیت کو تقویت عطا کرتی ہے، اسکی زندگی میں فن کی اہمیت اس لئے ہے کہ فن خواب کا متبادل بن جاتا ہے، فن خواب آفرینی کے عمل کو دوام اور استحکام عطا کرتا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ انسان کی خوابوں سے وابستگی رفتار عمر کے ساتھ کم نہیں ہوتی، بلکہ فزوں ہوتی ہے، اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح انسان زندگی کے کسی مقام پر بہ مقتضائے فطرت خواب بینی کے عمل سے دستبردار نہیں ہوتا، اسی طرح فنون لطیفہ سے وابستگی بھی اسکی فطری ضرورت بن جاتی ہے۔

بشریاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے، تو یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ انسان قبل التاریخی دور میں حیوان کی سی جنگلی زندگی گزارنے کے بعد آج کا ایک ایسا مہذب اور بیدار مغز انسان بن گیا ہے، جو حیوانوں سے مختلف ہونے کا احساس دلاتا ہے، یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ اپنی اوائلی زندگی میں مدتوں تک فطرت کی غالب قوتوں کا شکار رہنے کے بعد وہ ان پر اپنی قوت مدرکہ سے کام لے کر غالب آنے لگا ہے، اور تعجب خیز امر یہ ہے کہ مدتوں اپنے وجود سے بے خبر رہنے کے بعد وہ نہ صرف اپنے وجود بلکہ کائنات کے اسرار کی پردہ کشائی میں مصروف ہے، گویا وہ فطرت کا حصہ ہو کر بھی فطرت سے آگے نکل گیا ہے، وہ فطرت کی قوتوں کو اپنے استعمال میں لا کر خوب سے خوب تر کی تلاش کر رہا ہے، گویا انسان ''یک بیایاں ماندگی'' کے باوجود اپنے ''ذوق'' میں کسی تخفیف کے حق میں نہیں، بلکہ وہ اپنی ''رفتار'' تیز سے تیز تر کرتا ہے، فنکار کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ

اس متضاد نوعیت کے جذبے کی شدت سے گزرتا ہے، اور یہی جذبہ تخلیق میں ڈھل کر فن کے مظاہر کا موجب بن جاتا ہے، آج سے صدیوں بیشتر کے فنی نمونوں جو ابتدائی شکل میں تھے، پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے، کہ وہ فطرت کے قہرمانی پہلو کی غمازی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی قہاری پر قابو پانے کے رجحان کو بھی آشکارا کرتے تھے، قدیم گیتوں اور لوک کہانیوں میں اس کے واضح نشانات ملتے ہیں، اس سے بھی پہلے یعنی قبل تاریخی دور میں انسان جب جنگلوں کا باسی تھا، وہ فطرت کی جابر اور قاہر قوتوں سے برسر پیکار ہونے کے ساتھ ساتھ ان پر غالب آنے کے واقعات کو اپنے ہم جنسوں تک پہنچانے کیلئے اشاروں کنایوں سے کام لیتا تھا، تاہم انسانی تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ فنی شعور بھی بالیدگی کی منزلوں سے گزرتا رہا اور جو فنی نمونے سامنے آئے، ان میں بھی انسانی شعور اور فطرت کے درمیان جدلیاتی عمل کی نشاندہی ہو سکتی ہے، فنکار ایک ایسی مثالی کائنات کی تخلیق کرنے کا آرزومند رہتا ہے، جو فطرت کی طرف سے عاید کردہ حد بندیوں اور جبریت سے اس کی نجات کا وسیلہ بن جائے۔

نفسیاتی طور پر جیسا کہ موجودہ صدی کے آغاز میں فرائیڈ کی تحلیل نفسی کے تصور سے واضح ہوا، انسان جبلت کی آسودگی کی راہ میں بے شمار، سماجی، اخلاقی اور قانونی رکاوٹوں کے پیش نظر گھٹن اور انتشار کی زد میں رہتا ہے، چونکہ فنکار کی جبلتیں (جن میں جنسی جبلت بھی شامل ہے) شدید اور حرکی ہوتی ہیں، اور ساتھ ہی اسکی احتساسی قوتیں بھی تیز ہوتی ہیں، اس لئے اس کا وجود خواہشوں اور آرزوؤں کا سیمابی پیکر ہوتا ہے، سماجی موانعات کے پیش نظر وہ اپنی خواہشوں کی تکمیل کی کوئی صورت نہ دیکھ کر تخلیق فن کا راستہ اختیار کرتا ہے، اور نہ صرف شخصیت کے ممکنہ انتشار کا سدباب کرتا ہے، بلکہ تشنہء تکمیل آرزوؤں کی تخیلی تکمیل بھی کرتا ہے، یونگ کے نزدیک فن کے

محرکات میں وہ لاشعوری محرک بنیادی اہمیت رکھتا ہے، جسکی رو سے انسان کے دماغ کے ایک حصے یعنی لاشعور میں صدیوں کے نسلی تجربات Primordial Images کی صورت میں اظہاریت کے لئے فعال رہتے ہیں وہ ان کو آرکی ٹائپس سے موسوم کرتا ہے، یہ آرکی ٹائپ انسانی مغز میں پیوست ہوتے ہیں، اور خوابوں کی شکل میں فرد پر آشکار ہوتے ہیں، فنکار ان کی بازیابی کے لئے تخلیقی عمل میں منہمک ہوجاتا ہے، جان پریس نے شعری تجربے کی اصل کو "نسلی یادداشت" کے علاوہ "طفولیت کی یاد کی گہرائیوں" سے منسلک کیا ہے۔

جیسا کہ ذکر ہوا فن کی تخلیق کا ایک اہم لاشعوری الاصل محرک ادھورے پن کا وہ احساس ہے، جو خود آگہی کی منزل پر انسان کے لئے باعث اذیت ہوجاتا ہے، یہ ادھورا پن پیدائش کے لمحے سے تادم مرگ انسان سے چپکا رہتا ہے، اور اس کے طرز فکر اور طرز عمل کو متاثر کرتا ہے، ماہرین نفسیات نے اسے محرومی سے تعبیر کیا ہے، یہ محرومی ایک مخالف دنیا میں انسان کے لئے والدین کی شفقت کی کمی، بچپن کی محرومیوں، جنسی گھٹن، جذبۂ رقابت، عدم تحفظیت، جسمانی معذوریوں، سماجی دباؤ، اخلاقی قیود، احساس کمتری اور اکیلے پن کی صورت میں اس کے لئے نوشتۂ تقدیر بن جاتی ہے، ہزارہا خواہشوں کی عدم تکمیلیت کے کرب سے گزرنے کے علاوہ موت کی بھیانک اور ناقابل فہم تباہی کے شعور سے وہ دائماً ادھورے پن کا شکار رہتا ہے، فنکار زیادہ ہی گہرائی اور شدت سے اس ادھورے پن کے عذاب سے گزرتا ہے، یہ عذاب اسے زندگی کی معنویت کے بارے میں فریب شکستہ کرتا ہے، اور زندگی لغویت کے مترادف ہوجاتی ہے، موت لغویت کی تصدیق کرتی ہے، لغویت اسے مستقل تردد (Anxiety) میں مبتلا کرتی ہے، یہ تردد بے یقینیت کی فنا انجام دنیا میں انفرادی اور اجتماعی منصوبوں کی پراگندگی، قدروں کے

زوال، اخلاقیات کے تنزل، اقتصادیات کے عدم استحکام، سیاست کی تشدد پسندیوں، اعتقادات کی بیخ کنی، گھریلو انتشار، بڑھتی آبادی، بے روزگاری، مقابلہ آرائی اور ردانسانیت وغیرہ سے شدید تر ہو جاتا ہے، فنکار اس تردد کے عذاب سے بچنے یا اسے کم کرنے کے لئے ایک ایسی تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے، جس میں تردد کا احساس افسانہ وافسوں سے ہم آمیز ہو جاتا ہے، اور قابل برداشت ہو جاتا ہے، گراہم ہاگ کے نزدیک ''جن خواہشوں کی تکمیل کو حقیقت مسترد کرتی ہے، فن ان کا متبادل فراہم کرتا ہے'' گویا فن انسان کی محرومیوں کا مداوا کرتا ہے، وہ قاری کو ایک تخیلی دنیا میں لے جا کر اس میں اپنے جیسے انسانوں کی بدلتی ہوئی سرنوشتوں کا احساس دلاتا ہے، وہ نازک اور لطیف احساسات کو متحرک کرتا ہے، وہ قاری کے جذبۂ تحیر کی انگیخت کرتا ہے، اور کائناتی حقائق کی بازآفرینی کے حوالے سے اسے فرضی کرداروں کے اشک وآہ اور خوشیوں سے گزارتے ہوئے اس کی بصیرت اور آگہی میں اضافہ کرتا ہے، قاری ایک ایسی خیالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے، جہاں رشتوں، رنگوں، نغموں، روشنیوں اور دھندلکوں کا ایک نیا اور دلفریب منظرنامہ ترتیب پاتا ہے، لوگ معمولاً خارجی مظاہر، اشیاء اور اپنے ہم جنسوں کو ایک روایتی نظر سے دیکھتے ہیں، اور عمومی نوعیت کے حقائق سے عادتاً معاملت کرتے ہیں، نتیجتاً زندگی سطحی، تکراری، میکانکی اور مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے، اور انسانی شعور کو خود ساختہ حد بندیوں سے نجات پانے کی کوئی تحریک نہیں ملتی، فن کار انسان کی آزادی کی دبی ہوئی خواہش کو فعال بناتا ہے، وہ اسے روزمرہ زندگی کی حد بندیوں کو عبور کرنے کا وسیلہ فراہم کرتا ہے، پاونڈ کے خیال میں شعری پیکر ''زمانی قیود اور مکانی قیود سے آزادی کا شعور'' عطا کرتا ہے، فنکار دیدہ بینا سے عادت اور روایت کی دبیز دھند کو چیر کر نادیدہ حقیقت کی روشنی دیکھ لیتا ہے، وہ خارجی حقائق کا بھی ان کی اصلی اور حیرت پرور صورت

میں نظارہ کرتا ہے، اور داخلی زندگی کی نیرنگیوں اور باریکیوں کا ادراک بھی کرتا ہے۔

یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ تخلیقی عمل کا منتہائے مقصد جمالیاتی مسرت کی فراہمی ہے، فرائیڈ نے بھی فن کے جمالیاتی کردار پر روشنی ڈالی ہے اس کے خیال میں ادیب (fantasies) کے اظہار سے جمالیاتی مسرت کا سامان کرتا ہے، انسان جبلی طور پر حسن کے مظاہر سے بہجت ونشاط سے ہمکنار ہو جاتا ہے، فن چونکہ جمالیاتی مظہر ہے، اس لئے نشاط خیزی پر منتج ہوتا ہے، یہاں تک کہ فن کا المیہ کردار بھی بقول ارسطو اشک و آہ کو انگیز کرنے کے باوجود جذباتی اور روحانی سکون کا باعث بنتا ہے، بہر حال تشکیل فن کے نفسیاتی محرک کی چھان بین سے اس خیال کی توثیق ہوتی ہے کہ فن انسان کی ایک جبلی ضرورت کا درجہ رکھتا ہے۔

کبھی کبھی یہ سوال پوچھا جاتا ہے، کہ موجودہ سائنسی عہد میں جو حقیقت پسندی، عقلیت اور استدلال کی ترقی کا عہد ہے، فن جسکا تمام تر وجود تخیلی، جذباتی اور احساسی ہے، اپنے وجود کا کیا جواز رکھتا ہے، اس سوال کا جواب دینے کے لئے عہد حاضر میں سائنسی کمالات کے باوصف انسان کے باطن میں کہرام بپا کرنے والے سوالات کا سامنا کرنا ہوگا، یہ سوالات اس کے ہوش سنبھالنے کے زمانے سے ہی آفرینش، موت، خلا، مہر و ماہ، دکھ، فطرت، آگہی اور زوال کے مسائل کی بدولت فعال رہتے ہیں، ان مسائل کا حل تجویز کرنے کے لئے اس نے تہذیب، تصوف، فلسفہ اور دیگر علوم متداولہ کو وسیع پیمانے پر مرتب کیا، لیکن ''افلاک سے نالوں کا جواب آیا اور نہ ''راز'' بے نقاب ہوا، سائنسی شعور نے بلاشبہ اس چیلنج سے عہدا برآ ہونے کے لئے تلاش و تحقیق کے جملہ وسائل کام میں لائے، لیکن اسرار ازل کی پردہ کشائی نہ ہوسکی، اس صورت حال کے پیش نظر فن کی جانب نظریں اٹھانا قدرتی امر ہے، کیونکہ فن بھی ازلی سوالات سے دائماً

متصادم ہونے میں سائنس کے متبادل کے طور پر کام کرتا رہا ہے، فنکار شعور کے نقطہء عروج پر پہنچ کر لازماً ان سوالات کا سامنا کرنا اپنی ترجیحات میں شامل کرتا ہے، اور یہی فن کا جواز بھی ہے۔

تخلیقیت، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، تخلیق کار کی شخصیت کی کلیت کا جوہر لطیف ہے، تخلیق کار کی شخصیت کی یہ کلیت اس کے ذہنی، فکری، نفسیاتی اور جذباتی عوامل کے ساتھ ساتھ اس کے تاریخی ثقافتی اور سماجی رویوں سے تشکیل پاتی ہے، یہ بھی عرض کیا گیا کہ فن جس طرح ذہنی یا فکری محرکات پر مدار رکھتا ہے، اسی طرح یہ لاشعوری الاصل عوامل کا بھی مرہون ہوتا ہے، اگر فن پارے پر شاعر کا Intellect حاوی ہے تو اس کا فنی توازن بگڑ جاتا ہے، پوپ، ڈرائڈن اور کئی میٹا فزیکل شعراء مثلاً ہربرٹ اور وان نے ترجیحی طور پر خیالات پر تکیہ کیا، اور استدلالیت کو اہمیت دی، یہی حال لکھنوی شعراء مثلاً ناسخ کا ہوا، جو بیشتر صورتوں میں ذہن و دل میں توازن کو برقرار نہ رکھ سکے، انہوں نے ذہن کی بالادستی قبول کر کے اپنی شاعری کو خیالات کے تابع کیا، رومانی شعراء میں شیلے اور اردو کے متعدد شعراء مثلاً اختر شیرانی اور جوش نے عقلیت کی چھٹی کر کے جذباتیت کو کھلی چھوٹ دے دی، اور اپنے شعری وجود کے اکہرے پن کو بے نقاب کیا، پس، فن ذہنی اور لاشعوری عوامل کے انضمام سے صورت پزیر ہوتا ہے جو تخصیت کی کلیت کی بازآفرینی پر دلالت کرتا ہے، ظاہر ہے شاعر تخلیقی شعور کی فعالیت سے اپنی کلی شخصیت کی جملہ توانائیوں کو زندہ متحرک اور حسیاتی پیکروں کی ترکیب میں دریافت کرتا ہے، یہ شخصیت ایک نادرالوجود، پرکشش اور محیر العقول کائنات پر حاوی ہو جاتی ہے، جو خارجی کائنات کے انتشار، بے رنگی اور ناپائداری کے مقابلے میں تنظیم، بوقلمونی اور دوام سے متصف ہوتی ہے۔

یہ امر باعث اطمینان ہے کہ اردو نظم گزشتہ ایک صدی کے عرصے میں تخلیقیت کے اس

عمل کا کم وبیش مظاہرہ کرتی رہی ہے، تاہم نظموں کی ایک بڑی تعداد ایسی بھی ہے، جو تخلیقیت کے بنیادی تقاضوں کو پورا نہیں کرتی، ایسی نظمیں یا تو ذہن وفکر اور جذبہ واحساس کے عدم توازن کی غماز ہیں یا محض طے شدہ موضوعیت کا منظوم اظہار یا یہ لسانی حد بندیوں کی شکار ہیں یا زندگی کے سطحی مشاہدے کی غماز، یا لفاظی اور تکراریت سے گرانبار، ایسی نظمیں، ظاہر ہے، کلام منظوم کے ذیل میں آتی ہیں، اس لئے ہمارے مطالعے سے خارج ہیں، تاہم وہ نظمیں تجزیاتی مطالعہ کے لئے چنی گئی ہیں جو بعض خامیوں مثلاً نثری اجزاء یا وضاحتی اجزاء سے اپنا دامن نہیں بچا سکی ہیں، لیکن تخلیقی تجربے کے اظہار کو مطمح نظر بناتی ہیں، ایسی نظموں کی کمزوریوں کو شعری فرد گزاشتوں پر محمول کیا گیا ہے۔

میری یہ کوشش رہی ہے کہ مروجہ درسیاتی تنقید کی نارسائیوں سے نجات پانے کے لئے ایک ایسا طریقہ نقد برتا جائے، جو نظموں کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربوں تک رسائی پانے میں مدد دے، جن تنقیدی نظریات کا دائرہ کار نظم کے موضوع یا مدعا کی تشریح وتعبیر تک محدود ہو یا جو تخلیق کو پس پشت ڈال کر تخلیق کار کو مرکز توجہ بنائیں یا جو تخلیق فن کو علم وخبر کی ترسیلیت کا وسیلہ گردانیں، یا جو فن کو سماجی مقصدیت کے مترادف ٹھہرائیں، ان سے میرا تنقیدی موقف مکمل انحراف پر دلالت کرتا ہے، جہاں تک لسانی یا ہیئتی طریق نقد کا تعلق ہے، ان سے تجزیہ کاری کے عمل سے مماثلت کے باوجود اس وقت اختلاف واقع ہوتا ہے، جب وہ غایت نقد کو استخراج معنی قرار دیتے ہیں، جبکہ میری نظر نظم میں لفظ وپیکر سے تشکیل پانے والے جہت آشنا تجربے پر رہتی ہے، بظاہر یہ تجزیاتی عمل ہے، اور کسی نئے یا انوکھے طریقہ نقد کو پیش نہیں کرتا اس لئے کہ یہ صدیوں سے جستہ جستہ ہی سہی، اپنی جھلکیاں دکھاتا رہا ہے، ارسطو نے بعض یونانی ڈراموں کے

تجزیے کیے ہیں، انگریزی میں ڈرائیڈن اور جانسن کے بعد کولرج اور ایلیٹ نے بعض فن پاروں کے تجزیوں پر توجہ کی ہے، موجودہ صدی میں ایمپسن جو رچرڈس کا شاگرد تھا، نے باقاعدگی اور تدقیق کے ساتھ اپنی کتاب Seven types of ambiguity (۱۹۳۰) میں نظموں کی حرف بہ حرف تجزیہ کاری کی ہے، ڈے شیز اس کے طریق تجزیہ کو اولین کام (Pioneering Work) قرار دیتا ہے، ویسے ایمپسن سے پہلے Fercy Lubbock نے ۱۹۲۱ میں The Craft of Fiction میں ناول نگاروں مثلاً جین آسٹن اور جارج ایلیٹ کے بارے میں تجزیاتی مطالعے پیش کیے، اپنے تجزیاتی طریق کار کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

" It is their books as well as their talents and attainment that we aspire to see their books, which we must recreate for ourselves; If we are even to behold them. And in order to recreate them durably there is the one obvious way to study the craft, to follow the process, to read constructualy."

ایمپسن کے بعد بلیک مور اور بروکس نے تجزیاتی تنقید کے عمدہ نمونے پیش کیے، یہ طریق کار اتنا مقبول ہوگیا کہ ہیئتی تنقید کے نظریے کی بنیاد بن گیا اور امریکہ کی یونیورسٹیوں میں ادبیات کے معلموں اور متعلمین کے لئے ایک پسندیدہ مشغلے کی صورت اختیار کرگیا۔

ادبی متن کے اس تجزیاتی نقد کے رواج سے جہاں نظم میں لسانی ترتیب و تشکیل کی اہمیت مسلم ہوچکی ہے، اور نتیجتاً تکثیر معنی کی نشاندہی کا عمل نمایاں ہوا ہے، اور ساتھ ہی بعض شعری

اوزار یعنی پیکر، استعارہ اور علامت کی معنی خیزیاں بروئے کار آچکی ہیں، وہاں تخلیق کے خود ملتفی اور نمو پزیر وجود کا اثبات بھی ہو چکا ہے۔ لیکن اس تجزیاتی طریق نقد کا جو ہیئتی تنقید کا نشاں امتیاز ہے، ایک بڑا منفی پہلو یہ ہے کہ یہ بھی لفظ و پیکر کے دقیقہ سنج تجزیے سے نظم کی موضوعیت کا ہی کھوج لگاتا ہے، اور اس ضمن میں یہ دیگر تمدنی نظریات کے مماثل ہو جاتا ہے، جو معنی کے استخراجی عمل کو فوکس کرتے ہیں۔ ایمپسن ہی کے تجزیوں پر نظر ڈالئے یا اردو میں کسی تجزیہ نگار کے کسی نظم پر تجزیے کا مطالعہ کیجئے تو تجزیاتی مطالعہ صرف استخراجی عمل کا پابند نظر آئے گا، موضوعیت کے استخراج کا یہ عمل اس کو کہاں لے جاتا ہے؟ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ گھوم پھر کے وہیں پہنچتا ہے، جہاں سے چلا تھا، لیکن وہ متن سے اخذ کردہ معنی و مطالب کے علم کے باوجود اس کے اسراری تجربے کے انکشاف سے محروم رہتا ہے، اور اسے خالی نظروں سے دیکھتا ہے، اور خالی دامن رہ جاتا ہے، غالباً اسی بنا پر ایلیٹ نے اس طریق تجزیہ کو استہزا The lemon squeezer school of critism سے موسوم کیا ہے۔

ظاہر ہے متذکرہ بالا تجزیاتی اسلوب میرے طریقہ نقد سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اس حد تک تو میں ہیئتی نقادوں کے تجزیاتی طریق کار سے متفق ہوں کہ تخلیق کے ہر ہر لفظ کا تجزیہ کیا جائے لیکن اس کے بعد ہی میرا طریق کار مختلف صورت اختیار کرتا ہے۔ میں متن میں الفاظ کے لغوی معانی یا ان کے استعاراتی اور علامتی مفاہیم کی نشاندہی کے بجائے، ان نادیدہ امکانات کو دریافت کرنے کی سعی کرتا ہوں، جو ایک وسعت پزیر تخلیقی تجربے کا احاطہ کرتے ہیں، اور جو تخلیق کی لسانی ساخت میں پیوست ہوتے ہیں پس، معانی کی نشاندہی میرے تجزیاتی طریق کار کا منتہا نہیں، بلکہ ایک ذیلی تفاعل ہے، جو مرکزی تفاعل کا متبادل نہیں ہو سکتا۔

یاد رہے کہ تکمیل یافتہ تخلیق، تخلیق کار سے قطع تعلق کر کے اپنے انفرادی اور خود مکتفی وجود کو منوانے پر اصرار کرتی ہے، وہ اپنے وجود کو ثابت کرنے کے لئے تخلیق کار پر تکیہ نہیں کرتی، وہ خود لفظوں کی جسمانی اور ہیئتی ترکیب کاری کی صورت میں، اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ تخلیق اپنے تخلیق کار سے تمام تر رشتوں کی تنسیخ کرتی ہے، ایسا ممکن نہیں، تخلیق خلا میں جنم نہیں لیتی، نہ ہی افلاک سے نازل ہوتی ہے، کشفی اور وجدانی اصل کے باوجود وہ ایک زندہ، حساس، باشعور اور گوشت و پوست کے شخصی توسط سے ہی معرض وجود میں آتی ہے، لازماً اس شخص کے رویے، عقائد، احساسات، افکار، ثقافتی میلانات اور نفسیاتی عوامل تخلیق کے رگ وریشے میں سرایت کئے ہوئے ہوتے ہیں، اور اس کا شخصی وجود جو بنیادی طور پر آب و گل سے پیوستہ ہے، اور اس سے نمو پاتا ہے، اس کے اسلوب، ہیئت اور لسانی شکل وصورت میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے، یہ بات بھی بھلائی نہیں جاسکتی کہ نظم کا وسیلہ اظہار زبان ہے اور زبان اپنی سماجی اصل سے بیاگانہ ہو نہیں سکتی، اس لئے لسانی اعتبار سے بھی تخلیق کی سماجی معنویت ناقابل تردید ہو جاتی ہے اور تخلیق کار کے سماجی اور ثقافتی رشتوں سے انقطاع ممکن نہیں، تاہم ان کا راست اور مقصدی اظہار فن کے دائرہ کار سے خارج ہے۔

نظم کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ ہے کہ اسکی لسانی اور ہیئتی تشکیلیت پر تمام تر توجہ مرکوز کی جائے اور نظم کے حوالے سے تخلیق کار کے خیال، ارادے یا عندیے، جس کا اظہار اس نے نثر میں مکتوب، ڈائری، مکالمے یا شرح (جنھیں بہرحال خارجی حیثیت حاصل ہے) کے طور پر کیا ہو، کو نظم شناسی کے ضمن میں کوئی اساسی اہمیت نہ دی جائے۔ جو کچھ بھی ہے، وہ اسکی تکمیل یافتہ نظم ہے، اور اسکی معروضی قابل

الفاظ سے تشکیل پاتا ہے، لیکن یہ ایک ایسا مجموعہ الفاظ ہے جو ایک خاص ترکیب نحوی (یا اسکے الٹ) قوافی، آہنگ، لہجے کے اتار چڑھاو، اوقاف اور استعارہ کاری اور علامت کاری سے شعریت کی تخصیص میں ڈھل جاتا ہے اور نثر سے متمائز اور منفرد ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی اس مخصوص ترتیب سے، روزمرہ کی زبان یا نثری زبان فوری اور شفاف ترسیلیت سے کنارا کر کے ایک نادر اور مبہم تخیلی فضا یا صورت حال کو خلق کرتی ہے اور تخلیق کے وجود کی ضمانت بن جاتی ہے، اس لئے سب سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ آیا نظم میں ایسے الفاظ برتے گئے ہیں، اور اس انداز سے برتے گئے ہیں کہ وہ تلازمی امکانات کو جنم دے کر مطلوبہ تخیلی صورت حال کی تشکیل پزیری کو ممکن الوقوع بنائیں، نظم کی تجزیہ کاری کے عمل میں اولیت اسی بات کو حاصل ہے کہ لفظوں کی ترتیب پر نظر رکھی جائے، فی الواقعہ یہ لفظوں کی ترتیب ہی ہے جو مطلوبہ تخلیقیت کی امکانی صورت کو بروے کار لاتی ہے، نظم میں اگر الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کاری نہ ہو تو تخلیقیت کے امکانات معرض وجود میں آنے سے پہلے ہی کالعدم ہو جاتے ہیں، نثری زبان اسی معنی و مفہوم کی پابند رہتی ہے، جو متکلم کے ذہن میں ہے اور جسے وہ ادا کرنا چاہتا ہے، اس کے علی الرغم شعری زبان وہ سب کچھ اپنے حیطہ، بیان میں لے آتی ہے جو ادا کرنے سے رہ گیا ہو۔

سوال یہ ہے کہ نظم میں برتے گئے الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کی پہچان کیونکر ہوگی؟ ایک چھوٹا شاعر بھی ایک بڑے شاعر کی ہی مانند الفاظ کو ترتیب دیتا ہے، وہ کبھی نحوی ترتیب کو قائم رکھتا ہے، کبھی اسکی ردوبدل سے کام لیتا ہے، استعارہ سازی بھی کرتا ہے اور علامتوں کو بھی برتتا ہے اور لہجے اور آہنگ کے زیروبم سے بھی کام لیتا ہے، اس طرح سے وہ اپنے عندیے میں الفاظ کی

مطلوبہ ترتیب کو ممکن بناتا ہے، اس صورت میں چھوٹے شاعر کو چھوٹا اور بڑے کو بڑا ثابت کرنا کیونکر ممکن ہے؟ اس کی صورت یہ ہے کہ بڑے شاعر کے یہاں تخلیقی معجز کاری سے الفاظ اور الفاظ کی ترتیب نادیدہ تخلیقی امکانات کو خلق کرتی ہے، یہ کم سے کم الفاظ کے برتاو سے ممکن ہوجاتا ہے، ہر لفظ اپنے سیاق میں اپنے اندر کی گہری حسیاتی کیفیت، تحرک، نمو اور تلازمی کیفیت کے میلان کو تقویت دیتا ہے، یہ لفظ ہی ہے جو تخلیق میں ساختگی اور پیوستگی سے اپنے استعارتی اور علامتی مضمرات (potentialities) کو بروے کار لاکر ایک مربوط علامتی نظام کو خلق کرتا ہے۔ اس کے برعکس چھوٹے درجے کا شاعر اپنی داخلی حساسیت کی پیچیدگی کو مس کئے بغیر الفاظ کو میکانکی انداز سے برتتا ہے اور ان کو تحرک اور نمو سے آشنا نہیں کرپاتا، وہ الفاظ کی قدر و قیمت سے لاعلمی کی بنا پر انہیں کثرت سے استعمال کرتا ہے، اسکے یہاں الفاظ اور انکا برتاؤ، پیکریت، تحرک اور تلازمیت کے رجحان کو ابھرنے نہیں دیتا، الفاظ کے استعمال کا یہی انداز غالب اور ذوق، ناصر کاظمی اور جوش اور فیض اور نیاز حیدر اور حامد عزیز مدنی اور عبدالعزیز خالد کے مابین فرق مراتب کو قائم کرتا ہے۔

لفظوں کا یہ مخصوص برتاو نظم کے ترسیلی کردار کی مکمل نفی کرکے ابہام کو راہ دیتا ہے، نظم جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، روزمرہ کی زبان کے قطعی اور لغوی مفاہیم سے کنارا کرتی ہے اور اپنے طور پر معانی کے نادیدہ امکانات کو خلق کرتی ہے، ساسیئر نے ۱۹۱۶ء میں اپنے انقلابی نظریہ لسان کو پیش کرتے ہوئے کہا تھا کہ لفظ معنی یا کسی خلقی مفہوم کا حامل نہیں ہوتا بلکہ رشتوں کے ایک مضمر نظام سے معنی یاب ہوتا ہے، فرانسیسی ادبی نقاد رولاں بارتھ، جو ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبردار تھا، نے لسانی برتاو کے ضمن میں یہ خیال انگیز بات کہی ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی عکاسی نہیں

کرتی، جس سے متعینہ اور معلوم معنی ہی اخذ ہو سکتے ہیں، اس کے نزدیک تخلیق ان داخلی رشتوں سے معانی کو خلق کرتی ہے، جو ثقافت اور روایت کے کلی نظام، جو تخلیق میں عمل آرا ہوتا ہے، سے مربوط ہوتے ہیں، اس طرح سے ادب کی کثیر المعنویت کا تصور قائم ہو جاتا ہے، دریدا نے بھی ادب کو متعینہ معنی سے آزاد کر کے اسے کثرت معنی کا حامل قرار دیا ہے۔

پس ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ایک نثر نگار متعینہ اور قطعی خیالات کا ابلاغ کرتا ہے، اس کے لئے لفظ کے معنی متعین اور مخصوص ہوتے ہیں۔ یہ معنی لفظ کے لغوی مفہوم سے مطابقت رکھتے ہیں، اس کے برعکس نظم میں لفظ قطعی اور متعینہ معنی کو راہ دینے کے بجائے ذو معنی یا کثیر المعنی ہو جاتا ہے، گویا نظم کے سیاق میں اس کا ترسیلی نہیں بلکہ انسلاکاتی کردار قائم ہو جاتا ہے، اور یہ اپنے وجودی یا زمینی ثقافتی رشتوں کی تخلیلی احیاء کر کے ایک نمو پزیر اور متنوع پیچیدگی پر محیط ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ کہا گیا کہ شعر کا وسیلہ اظہار نثر ہی کی طرح الفاظ ہیں مگر شعر میں لفظوں کا انتخاب اور برتاو غیر معمولی لسانی آگہی کا متقاضی ہے کیونکہ شعر میں تجربہ زیادہ خود مرتکز، پیچیدہ، تہہ دار اور Compact ہوتا ہے، شاعر مناسب و موزوں اور مترنم لفظوں کا گہری ریاضت سے شعوری طور پر انتخاب کرتا ہے، انہیں ترتیب دیتا ہے، مکرر ترتیب دیتا ہے، یہاں تک کہ ایک مربوط لسانی نظام معرض وجود میں آتا ہے، لفظوں کے انتخاب میں اسکی محویت، ارتکاز اور انہماک کا وہ عالم ہوتا ہے کہ شعوری اور لاشعوری عمل میں فرق کرنا دشوار ہوتا ہے، اور بعض صورتوں میں الفاظ کا لاشعوری طور پر صف بہ صف نزول ممکن ہو جاتا ہے، اس لئے قاری کو نظم میں جملوں کی ترتیب کو مرکز توجہ بنانے سے پہلے ہر مفرد لفظ کی کارگزاری سے واقف ہونا ضروری ہے، اگر قاری

اس ادبی اصول یا رواج Convention سے واقف نہ ہو کہ نظم میں لفظ ، نثر میں استعمال ہونے والے لفظ سے مختلف رول انجام دیتا ہے تو اس کے لئے شعر شناسی قطعاً ناممکن ہوگی ، ایسی صورت میں نظم اسکے لئے لفظوں کا گورکھ دھندا بن جائے گی ، اس کا مطلب یہ ہے کہ نثر اور شعر کے حوالے سے قاری اور قاری میں امتیاز کرنا ہوگا ، نثر کا قاری نثر سے قطعی مطلب یا معنی اخذ کرنے کے رویے کو روا رکھتا ہے ، اور شعر کے الفاظ قاری کے اس رویہ سے مغائر نہیں ہوتے ہیں مگر شعر کا قاری شعر سے کسی قطعی معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتا ، اس کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے ، وہ شعر کے الفاظ سے اس تخیلی تجربے تک رسائی حاصل کرنا چاہتا ہے ، جو داستانوی افسوں رکھتا ہے ۔۔۔ جو شعر ہے اور شعر کی مخصوص لفظی ترتیب سے مشروط ہے۔

الغرض ، نظم کے قریب آنے کے لئے ہر لفظ کے تفاعل پر نظر رکھنا ضروری ہے ، نظم الفاظ کی تلازمیت کے معجزکارانہ لمس سے اپنے مادی وجود کو تیاگ کر روشنی کے ایک ہالے کے مماثل ہو جاتی ہے ، جو دائرہ در دائرہ پھیل کر روشنی کے نئے خطے آباد کرتی ہے یہ اس کے لئے اپنے استعاراتی اور علامتی امکانات کو تمام وکمال بروے کار لانے سے ممکن ہو جاتا ہے ، اس لئے بادی النظر میں نظم صفحۂ قرطاس پر لفظوں کا بے حس مجموعہ نظر آنے کے باوجود قاری کے سوز نفس سے تخلیقیت کے ارتکاز کو مس کر کے توانائی کا لازوال منبع بن جاتی ہے ، جو دور دور تک فضائے دل کو آتش و رنگ سے منور کرتی ہے۔

تخلیق میں لفظوں کے علامتی برتاؤ سے جو تخلیقی صورت حال ابھرتی ہے وہی دراصل شعری تجربے کے منکشف ہونے کے لئے موزون وسازگار فضا قائم کرتی ہے ، اس فضا میں متکلم کی آواز ابھرتی ہے ، سرگوشیانہ ، مدھم یا گونج دار جو کسی مخاطب یا مخاطبین سے خطاب کرتی ہے ،

متکلم اشارتاً کسی واقعہ کا بیان کرتا ہے یا کوئی واقعہ اس پر گزرتا ہے، یہ شاعر کی نہیں بلکہ ایک شعری کردار کی آواز ہے، ایک فرضی کردار جو شعری فضا کے دھندلکوں سے نمود کرتا ہے اور حرف وکلام سے کام لیتا ہے، نظم کے متکلم کی آواز کو شاعر کے بجائے شعری کردار کی آواز قرار دینے کے دعوے کی تائید میں یہ دلیل پیش کی جاسکتی ہے کہ شعری تخلیق میں متکلم کو شاعر نہیں بلکہ فرضی کردار قرار دینا شعری رواج کا درجہ رکھتا ہے (یہ الگ بات ہے کہ اس کا تصور شعری تنقید میں تقریباً نہ ہونے کے برابر ہوتا رہا ہے) جبکہ نثر میں خود مصنف بہ نفس نفیس تکلم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعری کردار کے بہت سے بیانات یا معتقدات کا انطباق شاعر پر نہیں کیا جاسکتا، اور کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کے جو معتقدات یا رویے ہوں ان کا اطلاق شعری کردار پر ہو، غالب کی شاعری کا شعری کردار انسانی اقدار کی جس سربلندی کو قائم کرتا ہے، اسکے اندر جو پیچیدگیاں اور گونا گونیت ہے، اس کا غالب پر مشکل سے ہی اطلاق ہوسکتا ہے، حسرت کی شاعری میں شعری کردار کے رومانی اور عشقیہ تصورات کا حسرت کی حقیقی اور عملی زندگی سے دور کا تعلق بھی دکھائی نہیں دیتا، نظم چونکہ ایک خیالی دنیا کو خلق کرتی ہے، اس لئے اس کے متکلم، مخاطبین اور دیگر کرداروں کے حقیقی ہونے کے بجائے خیالی ہونا منطقی طور پر بھی قابل فہم ہے، پس نظم کے کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار نہیں دیا جاسکتا، نظم میں متکلم کے ساتھ ہی خاموش یا گویا مخاطب یا مخاطبین کی موجودگی متصور ہوتی ہے، اس طرح سے نظم میں ایک یا ایک سے زاید کرداروں کی موجودگی ممکن ہو جاتی ہے، جو متکلم یا مخاطب کے مابین مکالموں کی ادائیگی سے عمل اور رد عمل کے سلسلوں کو متحرک کرتے ہیں اور نئے نئے وقوعات کو جنم دیتے ہیں یہاں تک کہ شعری تجربہ ندرت، تحرک اور تنوع سے بہرہ مند ہوکر قاری پر غیر محسوس طریقے سے اپنا تصرف جمالیتا ہے،

جیسا کہ ظاہر ہوا، کردار اور واقعہ کے عمل اور ردعمل کے نتیجے میں نظم کی تخئیلی فضا ڈرامائی صورت حال کو ابھارتی ہے، جو قاری کے نظم میں انجذاب کو یقینی بناتی ہے اور اسکے تجسس کو فزوں تر کرتی ہے، شعری کردار کا تعارف اس کے طرز تکلم سے ہو جاتا ہے، اس کا یہ طرز تکلم نظم کے پہلے ہی لفظ یا پہلے ہی مصرعے یا شروع کے چند الفاظ یا چند مصرعوں یا پوری نظم کے توسط سے گوش آشنا ہو جاتا ہے، اور دھیرے دھیرے الفاظ کی ادائیگی سے نظم کے منظر نامے کو بیدار کرتا ہے، شعری کردار کا طرز تکلم، اور باتوں کے علاوہ اس کی جنس، عمر، منصب اور کارگزاری کی تعنین میں بھی مدد دیتا ہے، شعری کردار کا طرز تکلم نظم میں وقوع پزیر تجربے کی نوعیت کی شناخت و تعنین میں بھی اہم رول ادا کرتا ہے، یہ اسکے لہجے کا انداز ہے، جو اس کے رویے اور عقیدے کا زائیدہ ہوتا ہے اور جو پوری شعری صورت حال پر اثر انداز ہوتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ شعری کردار کا یہ طرز تکلم جسے لہجہ (Tone) سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے، ہی شعری تجربے کی نوعیت کی نمایاں تشکیل بھی کرتا ہے، یہ لہجہ سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، مزاحیہ، فجائیہ، فکاہیہ، خطابیہ اور استہزائیہ بھی ہوسکتا ہے، اور اسی کے مطابق تجربے کی نوعیت کی شناخت ممکن ہو جاتی ہے، یہ لہجہ خود کلامی کا بھی ہوسکتا ہے، لہجے یا تکلم سے ہی پتہ چلتا ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہے یا کسی فرد واحد سے یا افراد سے یا پورے عہد سے، بہر حال یہ طے ہے کہ شعر میں متکلم کا وجود حقیقی نہیں بلکہ فرضی ہوتا ہے۔ Renben Brow نے "The field of light" میں نظم کے متکلم اور مخاطبین کے فرضی ہونے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے،

" For a poem is a dramatic fiction no less than a play, and its speaker, like a character in a play, is no

less a creation of the words on the printed page "

Renben Brow نے جدید تنقیدی نظریے کے مطابق بجا طور پر نظم کے فرضی وجود کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے متکلم اور مخاطب یا مخاطبین کی فرضیت پر اصرار کیا ہے، سوال یہ ہے کہ کیا نظم میں اسکی فرضیت کو تسلیم کر کے متکلم کے اصلی شاعر اور مخاطب کے کسی حقیقی فرد یا مخاطبین کے اپنے عہد کے مخصوص افراد مثلاً تعلیم یافتہ لوگ Elite یا ادبی لوگ یا عام لوگ معاصر شعراء کے ہونے کے امکان کے لئے گنجائش باقی نہیں رہتی؟ جی ہاں ایسی نظمیں لکھی گئی ہیں جن میں متکلم اور نظم کے خالق میں فرق کرنا دشوار ہے، اسی طرح نظم کے مخاطبین سے حقیقی افراد بھی مراد لئے جاسکتے ہیں، جوش اپنی نظموں میں خود ہی حرف وکلام سے کام لیتا ہے، اور براہ راست اہل ملک سے خطاب کرتا ہے، اختر الایمان کے یہاں حقیقت کا بھی احساس ہوتا ہے اور تخیل کی کارفرمائی کا بھی، فیض کی نظموں میں وہ خود بولتے نظر آتے ہیں، اس لئے شعر کو حتمی طور پر غیر حوالہ جاتی non refrentional قرار نہیں دیا جاسکتا، ساختیاتی تنقید تخلیق کے لسانی پہلو سے بحث کرتے ہوئے لفظ کی تاریخ اور ثقافت کے رشتوں کی اہمیت پر زور دیتی ہے، نظم حقیقت سے انقطاع کے باوجود خارجی دنیا کی ثقافتی جڑوں سے اپنا رشتہ قائم رکھتی ہے، کیونکہ نظم کا خالق ان رشتوں سے بندھا ہوا ہوتا ہے، لہذا نظم میں شاعر اپنے عہد کے کسی مخصوص طبقاتی یا ثقافتی گروہ سے بھی مخاطب ہوسکتا ہے اور عام لوگوں سے بھی

شعر میرے ہیں سب خواص پسند

پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

شعری کردار کے حوالے سے شعری تجربے کے آزادانہ عمل کے بارے میں گفتگو کرتے

ہوئے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ اصلی شاعر سے اسکی عدم مماثلت پر اصرار کیوں کیا جائے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ شعری تجربے بھی دراصل شاعر ہی کی حقیقی زندگی کے تجربے ہیں، لیکن حقیقی سطح پر یہ انتشار ساماں، وضاحتی، تکراری اور خیالات سے گرانبار ہوتے ہیں، تاہم تخلیقی عمل سے گزر کر اور نظم کی صورت اختیار کر کے یہ منضبط، مبہم، خود مرتکز، اختصاصی اور تخئیلی ہو جاتے ہیں اس لئے تجربے کے حوالے سے بھی شعری متکلم اور اصلی شاعر کے درمیان فاصلہ قائم ہو جاتا ہے اور جو کئی صورتوں میں نا قابل عبور ہو جاتا ہے،

شعری کردار کے طرز تخاطب سے مخاطب یا مخاطبین کی ایک حد تک شناخت بھی ممکن ہو جاتی ہے کیونکہ، جیسا کہ ذکر ہوا، تخئیلی دنیا میں متکلم اگر فرضی اور خیالی ہے تو اس کے مخاطبین بھی فرضی اور خیالی ہونگے، یہ ممکن نہیں کہ شعری کردار کا مخاطبہ یا مکالمہ حقیقی لوگوں سے ہوگا، ایسی صورت میں تخلیق کی دنیا سے باہر رہنے والے لوگوں یعنی قارئین کی کیا حیثیت رہتی ہے؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ نظم کے کردار قارئین سے مخاطبت نہیں کرتے اور نہ ہی قارئین کرداروں سے رشتہ مخاطبت قائم کرتے ہیں، قارئین فقط صفحہ قرطاس پر مرقوم نظم کی قرات کرتے ہیں، اور ان کی قرات سے وہ نظم جاگ اٹھتی ہے اور جہت آشنا ہو جاتی ہے، بہ الفاظ دیگر قارئین کی نگاہوں کے سامنے وہ ایک زندہ، متحرک اور دل پزیر بصری وجود اختیار کرتی ہے اور بالکل اسی طرح وقوع پزیر ہوتی ہے، اور قارئین ناظرین کی طرح ڈراما سے فاصلہ رکھنے کے باوجود اس میں انجذاب کے عمل سے ہی نہیں گزرتے بلکہ اس کے وقوع عمل میں بھی شریک ہو جاتے ہیں۔

کرداروں کے باہمی تکلم، ان کے رویوں، لہجوں یا متعلقہ وممکنہ وقوعات سے اس پس منظر، ماحول یا مقام کا اندازہ کرنا آسان ہو جاتا ہے، جو نظم کی setting کا کام کرتے ہیں،

گویا setting بیانیہ کو کالعدم کر کے انضمام و پیکر کے اشارتی امکانات یا کردار و واقعہ کی انسلاکیت پزیری پر تکیہ کرتی ہے، اور یہ وہ شعری ہتھیار ہے جو نظم کے تجربے کو بیک وقت خود مرتکز بھی بناتا ہے اور امکان آشنا بھی، منیر نیازی کی نظم ''ایک آسیبی رات'' میں کسی دور افتادہ قدیم دیہی مقام کی نشاندہی لفظ ''لالٹین'' سے ہوتی ہے۔ اسی طرح ساقی فاروقی کی نظم ''نوحہ'' میں ''بال روموں'' کا ذکر نام نہاد شہری اور تہذیبی ماحول کو ابھارتا ہے۔ مخمور سعیدی کی نظم ''رفتگاں'' میں قافلے کے محو سفر ہونے کا اشارہ پہلے ہی بند میں مندرج ''موڑ اور راستہ'' سے ملتا ہے۔

نظم میں موسیقیت بھی ایک لازمی عنصر کا کام کرتی ہے، یہ کہنا صحیح ہوگا کہ نظم (یا شعر) اپنی ترکیبی صورت میں موسیقیت کی روح کو مس کرتی ہے، موسیقیت نظم کی تخیلی فضا کو طلسم آفریں بناتی ہے، موسیقیت، مصرعوں کی روانی، ان کے (آزاد نظم کی صورت میں) چھوٹے بڑے ہونے، الفاظ کی شیرینی، حسیاتی تاثر پزیری اور نغمہ زائی، ردیف، قافیہ کی ترنم ریزی اور بحروں کی متوازن نغمگی کے جزر و مد اور مصرعوں کی نحوی یا غیر نحوی ترتیب کے زائیدہ مربوط آہنگ سے تشکیل پاتی ہے، بنیادی طور پر نظم کی موسیقیت کی اصل اس میں صورت پزیر تجربے کی نوعیت جسکی ترجمانی شعری کردار کرتا ہے، سے مربوط ہوتی ہے، شعری کردار شعری تجربے کے حوالے سے اپنی پیچیدگی، تہہ داری اور گہرائی کو اپنے لہجے، لفظوں کی ادائیگی اور اسلوب اظہار سے ممکن بناتا ہے، اقبال کے شعر ''میری نوائے شوق سے'' اور ''شکوہ'' میں جو شعری کردار کی شکوہ آگیں بلند آہنگی ملتی ہے، وہ ''عروس لالہ مناسب نہیں'' کے شعری کردار کے سرگوشیانہ اور محجوبانہ لہجہ سے یکسر مختلف ہے اور دونوں اشعار کی موسیقیانہ لے اپنی جداگانہ نوعیت رکھتی ہے، اور اپنے اپنے سیاق میں اشعار کے تجربوں سے مربوط ہے، میر کے کلام میں جو حزنیہ لے ہے، وہ بادصبا کے تھم تھم کر

چلنے والے کا احساس دلاتی ہے۔ اس کے علی الرغم غالب کے یہاں دریا کے پر وقار بہاو کا احساس ہوتا ہے جبکہ اقبال کی شاعری سے جوئے کہستان کی تیز آہنگ موسیقی کا تاثر ابھرتا ہے۔

یہ نظم کی موسیقیت یا ترنم ہی ہے جو اسے فوری طور پر نثر سے ممیز کرتا ہے، یہ ترنم شعر کے مخصوص ہیئتی اور لسانی وسائل کو ایک مربوط صورت میں روبہ عمل لانے سے مشروط ہے۔ شعر میں لفظوں کی ترتیب نثر کی مانند لازماً نحوی ترتیب کی پابند نہیں ہوتی۔ یہاں لفظوں کی ترتیب اندرونی تجربے کی کیفیت کے مطابق انجام پاتی ہے۔ اور پھر ہم آواز الفاظ یعنی قافیہ اور لفظوں کی مترنم تکرار ایک ایسے آہنگ کو جنم دیتی ہے جو سامعہ کی حس کو متاثر کرتی ہے، یوں تو نثر بلکہ روزمرہ میں بولی جانے والی زبان میں بھی ایک آہنگ موجود ہوتا ہے، جس میں، اظہار طلب خیالات کی نوعیت کے مطابق اتار چڑھاو واقع ہوتا ہے مگر شعر کا آہنگ بحر و وزن کے اصولوں کی پابندی کرنے سے مربوط اور منضبط ہو جاتا ہے اور موسیقی کے سرتال کو جنم دیتا ہے، شعر کی موسیقیت کو ہمہ جہت بنانے میں شعری کردار کے لہجے (tone) کی تبدیلیاں اہم رول ادا کرتی ہیں یہ تنوع اور نزاکتوں کو جنم دیتی ہیں اور شعری فضا کی دلپزیری، پیچیدگی اور حسن میں اضافہ کرتی ہیں، جہاں تک بحر و وزن کی ترنم آفرینی کا تعلق ہے، یہ شعر کے آہنگ کو نثر کے آہنگ سے خصوصی طور پر الگ اور منفرد کرتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ روایتی اور سکہ بند اصولوں کی سختی سے پابندی کی بنا پر بحر و وزن (meterial order) آہنگ میں طے شدہ تبدیلیوں (variations) ہی کو پیدا کرتا ہے اور پوری نظم میں اسی آہنگ کا تواتر ملتا ہے، جو بیشتر صورتوں میں یکسانیت کا شکار ہو کر میکانکیت کا تاثر پیدا کرتا ہے اور سماعت پر گراں گزرنے لگتا ہے، اور نیتجتاً شعری تجربہ کی کلیت کو زک پہنچاتا ہے۔ آڈن نے لکھا ہے۔ "A poem may be described

as being written in iambic pentametres, but if every foot in every line, were identical, the poem would sound intolerable to the ear"

اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری میں فاعلاتن فاعلات کی پابندی روح شعر کے آزادانہ تحرک اور بالیدگی پر روک لگاتی ہے، حالی نے غالباً اسی بنا پر اس زمانے میں جب بحرو وزن کو حکمرانی کا درجہ حاصل تھا، جرات سے کام لے کر مقدمہ میں وزن کو شعر کے لئے غیر ضروری قرار دیا تھا، یہ الگ بات ہے کہ وہ خود بحیثیت شاعر روایت پرستی کے زیر اثر بحور و اوزان کی پابندی کرتے رہے۔ شرر نے البتہ انیسویں صدی کے اواخر میں پہلی بار نظم میں ڈرامائی صورتحال کے تقاضوں کے موجب نظم آزاد کی طرح ڈالی، اور شعر کو روایتی بحر کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرنے کی سعی کی اور اسے ایک نئی موسیقیت سے آشنا کیا، بیسویں صدی کے آغاز میں عظمت اللہ خان نے روایتی نظام عروض سے بیزاری کا برملا اظہار کیا، تاہم انہوں نے یہ موقف اختیار کیا کہ عربی عروض کی موثر اور مقبول بحروں کو برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ ہندی عروض (پنگل) سے استفادہ کیا جائے۔

عظمت اللہ خان کی کوششوں کے باوجود اردو شاعری عروض کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے اور پنگل کی آواز شماری کو ایک ہمہ گیر رجحان کی صورت نہ دے سکی۔ اس دور میں البتہ نظم آزاد تیزی سے فروغ پانے لگی، اور عروض کی معنویت اور ضرورت کے بارے میں میکانکی اور سکہ بند نظریوں کی گرفت ڈھیلی پڑتی گئی، چنانچہ حالیہ نظم میں کسی ایک بحر کی پابندی کے باوجود بحر کے ارکان اور زحافات میں کمی بیشی کو روا رکھا گیا۔ حالیہ برسوں میں نثری نظم کی مغرب سے درآمد اور

ں کی روز افزوں مقبولیت کے پیش نظر شاعری میں روایتی عروض کی حد بندیوں سے چھٹکارا
نے کے رویے کو ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے، چنانچہ اب روایتی لوگ بھی اعتراف
رنے لگے ہیں کہ نظم بغیر وزن کے بھی ممکن ہے، اور یہ اپنا شعری وجود منوا سکتی ہے، جدید دور
ں کئی ایسے شعراء بھی نثری نظمیں لکھ رہے ہیں جو عروض کے ماہر ہیں اور ان کا دعوی ہے کہ نظم میں
ناسب و موثر لفظی ترتیب سے مطلوبہ آہنگ کی تخلیق کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ نظم میں لفظوں کی
ناسب ادائگی سے یعنی موقع و محل اور ضرورت کے مطابق زور ڈال کر زیادہ یا کم زور ڈال کر یا
عری کردار کے طرز تخاطب یا بیانیہ کے تقاضوں کے مطابق تبدیلیوں سے شعری آہنگ کے
طالبات کی تکمیل کی جا سکتی ہے۔ سجاد ظہیر کی نثری نظموں کے مجموعہ "پگھلا نیلم" کے بعد موجودہ
ور میں افتخار جالب احمد ہمیش، اعجاز احمد، شہریار اور بلراج کومل نے بھی متعدد نثری نظمیں لکھی
یں۔

اس ضمن میں یہ بات قابل توجہ ہے کہ علم عروض اردو میں عربی اور فارسی سے مستعار لیا
گیا ہے۔ ماہرین عروض نے جو مختلف اوزان و بحور اپنی زبانوں کی شاعری کے لئے مقرر کئے ہیں
اردو کا شاعر انہیں مقرر کردہ بدیسی بحور و اوزان کو گلے کا ہار بناتا ہے اور تخلیق کے عمل میں کسی بحر کو
چن لیتا ہے یا کوئی بحر اس کے دامن فکر کو تھام لیتی ہے اور شاعر اسی کے قالب میں اپنی نظم کو ڈھالتا
ہے۔ بدیہی طور پر یہ عمل ارادی نوعیت کا ہے اور یہ نظم کے بنیادی تجربہ میں پنپنے والی موسیقیت اور
تاثیر جو اس کے جمالیاتی وجود کے ضامن ہیں، سے مغائرت پر منتج ہوتا ہے، اصولی طور پر تو
موسیقی کی جمالیات، جو نسلی، ملکی، جغرافیائی اور تمدنی عناصر کی کارفرمائی کی مرہون ہوتی ہے۔ اور
ملکی اور قومی شناخت رکھتی ہے، اردو زبان کے زاد و بوم کی خصوصیت کی حامل ہونی چاہئے تھی اور

ایسا کرنے کے لئے ایک جداگانہ نظام بحر کی ضرورت ناگزیر تھی، لیکن ایسا نہ ہوسکا۔ اصل صورت میں نظم کے صورت پزیر تجربہ کے مطابق بحر کا انتخاب ہوتا، اور جو بحر استعمال میں لائی گئی ہو اسی کے اتار چڑھاو کے مطابق لفظوں کی ترتیب تشکیل پاتی اور اسی کے مطابق شعر کی قرات کی جاتی مگر ایسا نہیں ہوتا۔ روایتی بحر کے محض ایک ظاہری قالب کے ہونے اور شعر کی روح سے ہم رشتہ نہ ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ یہ مسلم ہے کہ شعر کی موسیقیت الفاظ کی حسب ضرورت نشست اور قرات ہی سے مشروط ہے۔ روایتی وزن سے نہیں۔ غالب کے اس شعر:

''آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک''

کی روایتی بحر یعنی فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کے زحافات کے مطابق قرات نہیں کی جاسکتی، کیونکہ ایسا کرنے سے شعر کے الفاظ ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور ان کے حصے بکھرے ہو جاتے ہیں، سکتہ اور وقفہ غلط جگہوں پر ہوتا ہے اور شعر کی جو درگت بنتی ہے وہ کچھ ایسی ہے۔

آہ کو چا	ہیئے اک عم	ر اثر ہو	نے تک
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلن

ایذرا پاونڈ نے روایتی وزن کے بارے میں اسی خدشے کا اظہار کیا ہے:

" Naturally your rhythmic structure should not destroy the shape of your words, or their natural sound or their meaning"

نظم میں برتا جانے والا ہر لفظ ناگزیر ہے، اور ہر لفظ اپنے سیاق میں معنوی امکانات کو خلق کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ نظم مختلف النوع انسانی جذبات واحساسات کی مرقع کاری کرتی ہے، لیکن یہ کام تجریدی بیانات کے بجائے ٹھوس حسیاتی پیکروں کی مدد سے انجام پاتا ہے۔ غم، شادمانی، جدائی، حیرت، عشق، سچائی اور ایمانداری جیسے الفاظ انسانی جذبات واحساسات کے نمائندہ سہی، لیکن ان الفاظ کا برتاؤ نظم میں ان کی حسیاتی مرقع کاری کو یقینی نہیں بنا سکتا کیونکہ یہ خالص تجریدی کیفیات ہیں، جو قاری کے ذہن و دل پر کوئی نقش مرتسم نہیں کرتیں۔ نظم کی قرات کے باوجود وہ خالی الذہن رہتا ہے۔ ہاں اگر اس نوع کے جذبات واحساسات ٹھوس پیکروں میں متشکل ہوں تو قاری نظم کی کیفیات کو حسیاتی تجربے کے طور پر محسوس کریگا، کیونکہ پیکر حواس کو متاثر و متحرک کرتے ہیں۔ چنانچہ نظم لمسی، بصری، سمعی، شامی اور لذتی (taste) حواس کی تشفی کا سامان کرتی ہے اور مطلوبہ جذبات کو مرتعش کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری اگر محض خیالات کو نظم کرنے کا عمل انجام دیتی ہو تو اس کا وجود نقش برآب ہو کے رہ جاتا ہے۔ کیٹس کی نظم "The Eve of St.Agnes" جملہ حسی پیکروں کی مدد سے خوان نعمت بن گئی ہے۔

" And still she slept an azure-lidden sleep
In blanched linen, smooth and lavendered
While he from forth the closet brought a heap
of candied apple, quince and plum and gourd
With jellies soother than the creamy curd,
And lucent syrops, tinct with cinnamon;

Manna and dates, inargosy transferred,
From Fez: and spiced dainties, every one,
From silken samar Cand to Cedored lebanon".

لفظوں کا یہ حسیاتی برتاؤ نظم میں زبان کے عمل کی ایک جداگانہ حیثیت کو متعین کرتا ہے، یہ نظم کے جمالیاتی کردار کو مستحکم کرنے کے ساتھ ساتھ شعری تجربے کی پرکشش فرضیت کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے۔ رچرڈس نے اسی بنا پر زبان کے دو متخالف استعمالات یعنی سائنسی اور محسوساتی برتاؤ کی توضیح کی ہے۔

A statement may be used for the sake of the reference, true or false, which it causes. This is the scientific use of language . But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the emotive use of language.

ظاہر ہے کہ نظم میں زبان کسی خارجی حوالے کا کام نہیں کرتی، بلکہ اپنے طور پر بقول رچرڈس "musical phrases" کی طرح احساساتی ارتعاشات کو پیدا کرتی ہے۔

نظم کی قرات کرتے ہوئے بالعموم اس کا پہلا ہی لفظ اس کی خیالی دنیا میں وارد ہونے کی کلید بن جاتا ہے اور جوں جوں نظم کیہیئتی پیٹرن کے مطابق اوپر نیچے کی سطروں میں مذید الفاظ سے سابقہ پڑتا ہے۔ شعری تجربے کے خدوخال واضح ہونے لگتے ہیں اور پھر نظم کے تجربے کی

کلیت کی شناخت کے عمل کی تجس آمیز ضرورت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ ڈیوڈ ڈے شیز نے درست لکھا ہے

" His first concern is to enter into possession of the given poem in its concrete fullness, and his constant concern is never to lose his completeness of possession "

مروجہ تنقید نظم کی کلی حیثیت سے بحث کرتے ہوئے عام طور پر وحدت تاثر (Single effect) کی خصوصیت کو خصوصی اہمیت دیتی رہی ہے لیکن اس خصوصیت پر اصرار کرنے سے نظم کی تخلیقی خاصیت کی پوری سچائی سامنے نہیں آتی کیونکہ وحدت تاثر بسا اوقات نظم سے نہیں بلکہ نظم کے اختتامیہ تاثر سے مربوط ہوتا ہے، نظم کے اختتامیہ تاثر، جو بہر حال ضمنی حیثیت رکھتا ہے کے مقابلے میں نظم کی کلیت یعنی اس کے جہت آشنا تجربے کو دریافت کرنے کے عمل کو اولیت حاصل ہے، جہاں تک نظم کے تدریجی ربط وارتقا کا تعلق ہے، اسکی معنویت بھی اسکی کلی ساخت ہی سے قائم ہو جاتی ہے، محض اسکے قصے یا واقعہ کے آغاز وانجام سے نہیں، تجربے کی کلیت کی تشکیل میں نظم کا ہر لفظ مدد دیتا ہے اور یہ لفظوں کا ترکیب پزیر مجموعہ ہی ہے جو اسکی کلیت کی تشکیل کرتا ہے، اور پیکر در پیکر استعاراتی ترفع سے مختلف النوع احساسات کو خلق کرتا ہے۔" ویسٹ لینڈ" اور " ولاس یاترا" میں مختلف النوع واقعات یکے بعد دیگرے تیزی سے وارد ہوتے ہیں اور ایک کلی وجود میں ضم ہو کے ایک کمپلیکس صورت حال کو جنم دیتے ہیں۔

جیسا کہ ذکر ہوا، نظم میں برتا جانے والا ہر لفظ ناگزیر حیثیت رکھتا ہے۔ اور باتوں کے

علاوہ جو چیز لسانی اعتبار سے نظم کو نثر پر تفوق اور امتیاز بخشتی ہے، وہ ناگزیر الفاظ کا برتاؤ ہی ہے، شبلی نے اوس اور شبنم کی مثال سے اس نکتے کی صراحت کی ہے یہ ناگزیر لفظ ہی ہے جو اپنے سیاق میں تلازمات کا جادو جگاتا ہے، اس لئے نظم میں کسی ناگزیر لفظ کے بجائے کسی مماثل لفظ کے لئے کوئی گنجائش نہیں، جو بھی لفظ برتا جائے وہ شعری سیاق میں اپنی ناگزیریت کا احساس دلائے گا، اپنے مزاج، تاریخ، ثقافتی رشتوں کی بوباس، دائرہ کار اور اپنے معنوی اور تلازمی امکانات سے برومند ہو جاتا ہے اور کوئی دوسرا لفظ اس کا بدل نہیں ہوسکتا، اگر شاعر ناگزیر لفظ کے بجائے مماثل یا متبادل لفظ استعمال کرے تو اپنی لفظ شناسی کی صلاحیت کو مشتبہ بنانے کے ساتھ وہ نہ صرف تجربے کی صورت مسخ کرے گا بلکہ نظم کے وجود کو ہی معرض خطر میں ڈالے گا۔

لفظ کی اشارتی اور تلازمی شدت کی بنا پر نظم نثر کے مقابلے میں حد درجہ کفایت لفظی سے کام لیتی ہے، غالب نے ''اشارات قلیل'' کی وکالت کی ہے اور خود ان کی شاعری اسکی درخشندہ مثال ہے۔

شعر میں نثر کے مقابلے میں لفظوں کی ترتیب ایک مسلمہ اصول یا روایت (convention) جس پر جوتھن کلر نے زور دیا ہے، کے تحت ہوتی ہے، جو نثر میں لفظوں کی ترتیب سے مطابقت نہیں رکھتی، نثر میں لفظوں کی نحوی ترتیب قواعدی اصولوں کے تحت ہوتی ہے جبکہ شعر میں ضرورتاً اس سے انحراف بھی کیا جاتا ہے، چنانچہ شعر میں نحوی ترتیب کے ردوبدل کے علاوہ بعض دیگر قواعدی اصولوں مثلاً اوقاف یا فاعل یا حروف ربط (connecting words) سے صرف نظر کیا جاتا ہے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ نثر میں لفظوں کی ترتیب ایک مخصوص اور طے شدہ ضابطے کی پابند ہے جبکہ شعر اس سے مبرا ہے، ترتیب الفاظ، ہم آواز الفاظ

اور ایک ہی لفظ کی تکرار، قافیہ اور ردیف، شعر کی رسمی ضرورت ہے جبکہ نثر کے لئے یہ جیسا کہ قدیم مقفیٰ تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے، عیب گردانا جاتا ہے۔

شعر میں الفاظ اپنی مخصوص ترتیب سے مروجہ اور متعینہ معانی سے دستبردار ہوکر نئے اشاراتی مفاہیم پر حاوی ہو جاتے ہیں، جو ایک تخیلی صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ یہ نثر میں برتے جانے والے الفاظ میں ممکن نہیں، کیونکہ نثر میں برتا جانے والا ہر لفظ اپنے روزمرہ کے معنی یا لغوی معنی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ مصنف کے مافی الضمیر یا اسکے معتقدات یا تصورات کی راست ترسیلیت کرتا ہے، شعر میں لفظ کے برتاؤ کا طریقہ کار اس سے مختلف ہوتا ہے، یعنی یہ شاعر کے مافی الضمیر یا اسکے معتقدات وتصورات کی راست اظہار سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ اس لئے کہ شاعر کی حقیقی ذات شعر سے تعرض نہیں کرتی۔ یہ زبان کا مخصوص برتاؤ ہے، جو شاعر کے ہاتھوں روبہ عمل آتا ہے اور اپنے طور پر اپنی حقیقیت، جو یکسر فرضی ہے، کو خلق کرتا ہے، یہ حقیقت ایک تخیلی وقوعہ بن جاتی ہے، جو شاعر کے بجائے شعری کردار کو سامنے لاتا ہے۔ وہ شاعر کی طرح مقصد، وقت، تاریخ یا مقام کا پابند نہیں ہوتا بلکہ تمام پابندیوں کی نفی کر کے یہاں تک کہ وقت اور مقام کی حد بندیوں کو ٹھکرا کر ابدیت پر محیط ہوکر اپنے مقصد کا خود خالق ہوتا ہے، اور اظہار کی خارجی حوالگی سے بے نیاز ہوکر خود مکتفی داخلی صورت حال کی تعمیر کرتا ہے، جو اپنی منطق خود پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نظموں میں کسی تجریدی خیال یا بے جان شے کی تجسیم شعری کردار کا روپ اختیار کرتی ہے، اور قاری کے لئے قابل قبول ہو جاتی ہے اور شعری روایت یا عادت اسے مزید یقین آفرین بناتی ہے جیسے شیلی کی نظم " The cloud " میں بادل شعری کردار بن جاتا ہے۔ گویا فرضی کردار شعر میں محور کی حیثیت رکھتا ہے اور ساتھ ہی وہ شعری تجربے کی سمت ورفتار پر قابو رکھتا

ہے اور اسکی توسیع پزیری کے رجحان کے باوجود اسے ارتکاز اور وحدت عطا کرتا ہے۔ یہ عمل شعری ہیئت کے ربط وضبط سے ظاہر ہوتا ہے جس کے بغیر شعر کا تصور کرنا ممکن نہیں، جیسا کہ کولرج نے کہا ہے:

" The true poem is one the parts of which
mutually support and explain each other "

نثر میں کوئی فرضی کردار نہیں ہوتا جو مصنف کی جگہ لے لے، غالب اپنے خطوط میں بہ نفس نفیس موجود ہے، جبکہ شاعری میں وہ کہیں نہیں آتا۔ حالی، سرسید اور ابوالکلام آزاد اپنے مضامین میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ نثر شعری عضویت، وحدت اور تنظیم کی پابند نہیں۔ مصنف جستہ جستہ خیالات کا راست اظہار کرتا ہے، انشائیہ اسکی مثال ہے۔

نظم کے کلی تجربے کا ادراک دراصل لفظوں کی ترکیب سے ایک نادیدہ، پراسرار اور نامانوس صورت حال کی نمود کا ادراک ہے، جو قاری کو تجسس، تحیر اور تفکر کے ساتھ ساتھ تحسین کے احساسات سے آشنا کرتا ہے، اور یہی فن اور فن شناسی کا غایت عمل بھی ہے اور غایت مقصد بھی۔

شعر شناسی کے عمل کو موثر بنانے کے لئے شعر کی تشریح وتعبیر کو بھی ایک وسیلہ قرار دیا گیا ہے، شعر کا تشریحی عمل کئی نقادوں اور شارحوں کا محبوب شغل رہا ہے، حالانکہ بغور دیکھا جائے تو جدید تنقیدی تجزیے سے اس کا کوئی تعلق نہیں، تشریح کاری شعر کے وصفی طلسم کو مس کرنے کے بجائے اس سے معنی یا موضوع کی کشید کر کے اسے نثری روپ میں پیش کرتی ہے، یہ آسان طریقہ اپنا کر نظم میں برتے جانے والے الفاظ کے لغوی مفاہیم کی مدد سے اس کے معنی ومطلب کو متعین کرتی ہے، اس طرح سے یہ نہ صرف تخلیق کی اصل اور سالمیت سے دور ہو جاتی ہے، بلکہ

تخلیق کی اسراریت اور بیکرانی کو متصور کرنے میں بھی ناکام رہتی ہے، نقاد کا کام دراصل یہ ہے کہ وہ ذوق سلیم، جذبہ تجسس اور لسانی آگہی کی بدولت نظم کے زندہ وجود سے رشتہ قائم کرے، اور اس کی تخیئلی فضا میں باریابی حاصل کرے، نقاد کا یہ عمل تخلیقی نوعیت کا ہے، وہ نظم کے تجربے سے گزرتا ہے، اور اسے اپنے اوپر وارد ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے، وہ تخلیق کے ساتھ زندہ ہوتا ہے، اور اپنی نئی زندگی کا راز قاری پر منکشف کرتا ہے، ظاہر ہے اس کا کام شعر کی تشریح کرنا نہیں ہے، یہ کام نقاد کے بجائے مدرّس ادب کا رہا ہے، حالانکہ یہ مدرسانہ عمل بھی اب از کار رفتہ ہو چکا ہے، اور ایک انقلابی تبدیلی کا مقتضی ہے۔

تاہم یہ درست ہے کہ متن کی تحسین کاری کے لئے اس کے بعض اجزایا بعض الفاظ تلمیحی، تاریخی یا اسطوری نوعیت کے ہو سکتے ہیں، یا لسانی غرابت اور کہنگی کی وجہ سے نا قابل فہم ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے اجزایا عناصر کی توضیح ضروری ہو جاتی ہے لیکن اس توضیحی عمل کو بہر حال ضمنی حیثیت حاصل رہے گی، یعنی اسے نظم کے کلی تجربے کی شناخت کے عمل میں ایک Aid کا درجہ حاصل ہوگا، اسے زیادہ سے زیادہ بقول ایلیٹ نظم کی Elucidation میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

سوال یہ ہے نقاد، قاری کو نظم کے انکشاف پزیر تجربے میں شریک کرنے کے لئے کن وسایل سے کام لیتا ہے؟ یہ سوال اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ نقاد کی خود اپنے ذوق سلیم اور لسانی آگہی کی بدولت نظم کی اسراری کائنات میں باریابی ایک چیز ہے اور قاری کو باریابی کے عمل میں شریک کرنا دوسری چیز، یہ گویا ایک طرح سے رہنمایانہ کام ہے جو نقاد انجام دیتا ہے اور اسے موثر بنانے کے لئے وہ قاری کو صفحہ قرطاس پر مرقوم تخلیق سے سامنا کراتا ہے وہ اس کے لسانی وجود کے توسط

سے شعر کی داخلی کائنات میں اسکی باریابی کو ممکن بناتا ہے، یہ سچ ہے، جیسا کہ مذکور ہوا، کہ قاری کو نظم کے تخیلی تجربے سے متصادم کرانے کے لئے اس کے بعض لسانی عناصر کی تشریح سے مفر نہیں لیکن اس کا یہ قطعی مطلب نہیں کہ وہ نظم کی تشریح پر اتر آتا ہے، اس کا تشریحی عمل (اگر اس کا کوئی محل ہے) لفظ و پیکر کے علامتی اور تلمیحی ابعاد سے ہی متعلق رہے گا اور وہ بھی اسکے اختیار کردہ جدید طریقہ تجزیہ کی رو سے، یہ نظم سے کسی مرکزی خیال کے استخراج کی تشریح نہیں بلکہ اس تجربے کے خدوخال کو نمایاں کرنے کی سعی ہے، جو الفاظ میں مستور ہے، اس نقطہ نظر سے نظم کی تخلیص پیش کرنا یا اس کو نثری روپ (Paraphrasing) میں منتقل کرنا بے معنی ہو جاتا ہے، اور اسکی موضوعیت کی نشاندہی خارج از امکان ہو جاتی ہے۔

نظم کے حوالے سے تشریحی کام کی نتیجہ خیزی کسی صورت میں قابل اعتبار قرار نہیں دی جاسکتی، اول اس لئے کہ تشریح متن کا کام کسی قطعی، متعینہ یا تخصیصی نتیجے کی جانب نہیں لے جاسکتا، خود شاعر کے لئے اپنے کلام کی شرحوں کا قابل قبول ہونا ضروری نہیں۔ غالب کی مثال سامنے کی ہے، انہوں نے اپنے بعض اشعار کی تشریح کر کے ان اشعار کی علامتی اور تلازمی قوت سے صرف نظر کر کے اپنے تنقیدی عمل کو مشکوک کیا ہے۔

دوم یہ کہ ہر نئے عہد میں قارئین اپنی حسیت اور ثقافتی ولسانی آگہی کے مطابق کلام شاعر کی نئی معنویتوں سے آشنا ہو جاتے ہیں، اس لئے تشریحی کام کی قطعی حیثیت کالعدم ہو جاتی ہے، ایلیٹ نے کہا ہے کہ "نظم کا کلہم مطلب کسی تشریح سے برآمد نہیں ہوتا کیونکہ مطلب وہ ہے جو مختلف ذی حس قارئین کی سمجھ میں آتا ہے"۔

سوم تخلیق اپنی معنی خیزیوں کو منکشف کرنے کے لئے ہر زمانے میں قاری اور قاری میں

امتیاز کرتی ہے، ہر قاری اپنے ذوق، ثقافتی، جمالیاتی اور تاریخی شعور اور لسانی آگہی کے مطابق تخلیق کے تجربے کی انگیخت کرتا ہے، ظاہر ہے کسی ایک قاری یا نقاد کے تشریحی کام کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

کسی تخلیق کو کسی ایک معنی کے مترادف قرار دینا، جیسا کہ تشریحی کام سے عمومی طور پر ہوتا ہے، تخلیق کی کلی لسانی نوعیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ اس عمل سے تخلیق کی علامتی ساخت کی یکسر نفی ہوتی ہے، شعر سے استخراج معنی کا عمل مصنوعی، عاید کردہ اور ارادی ہے، یہ شعر کی مستند سالمیت سے رشتگی قائم کرنے کے رویے کی تنسیخ کر کے شعر فہمی کے امکانات کو تاریک کرتا ہے۔ پریم چند کے ''کفن'' سے بھوک اور افلاس یا اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' سے شوکت پاسباں یا فیض کی نظم ''ہم لوگ'' کو ترقی پسند نظریے کے استخراج کی توضیحات عالمانہ تو ہوسکتی ہیں، مگر تنقیدی قدر سنجی کے مماثل قرار نہیں دی جاسکتیں۔

شرح و تعبیر کا ایک مضرت رساں پہلو یہ بھی ہے کہ اسکی رو سے شعر علم کے مترادف قرار پاتا ہے جبکہ شعر سراسر تخلیق ہے۔ درس گاہوں میں اس کا ایک خراب نتیجہ یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ طلبہ اصل متن کا مطالعہ غیر ضروری خیال کر کے سہل الفہم شرحوں پر تکیہ کرتے ہیں، اور شعر فہمی سے دور ہوجاتے ہیں، یہاں تک کہ شعر ناشناسی اور کور ذوقی نسل بعد نسل منتقل ہو جاتی ہے۔ لہذا اپنے شعری ورثے کی صحیح قدر شناسی کے لئے طلبہ اور قارئین کے لئے ضروری ہے کہ وہ اصل متن کو مرکز توجہ بنائیں۔ اور ایسے تجزیاتی مطالعے سے استفادہ کریں، جو تجربے تک رسائی کو ممکن بنائے ۔ جوناتھن کلر نے ساختیاتی شعریات سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ''ادب کی شعریات سے دلچسپی رکھنے کا مطلب تشریحی Hermeneutic نہیں اور نہ ہی ''حیران کن تعبیرات''

ہے۔ یہ قرات کے عمل کی تھیوری ہے۔

نقادفن کی اسراری دنیا میں قاری کی باریابی کو ممکن بنانے کے لئے ان ہی وسائل سے کام لیتا ہے جو اپنی باریابی کے لئے استعمال کرتا ہے۔ نظم کے تشریحی عمل کے حق میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ نظم پراسرار تو ہوتی ہے مگر ادبی تجزیہ پراسرار نہیں ہوسکتا، اس لئے نظم کی تحسین کسی ''نظم نما تنقید''، یعنی غیر توضیحی انداز سے نہیں ہوسکتی، یہ بات درست ہے، یعنی نقاد کو چارو ناچار نظم کی اسراریت کو منکشف کرنے کے لئے توضیحات سے کام لینا پڑیگا لیکن یادر ہے کہ توضیحی عمل تشریحی یا تعبیری عمل نہیں ہے، اس لئے نظم کے بعض نکات کی توضیح کے باوصف، نظم کے بعض حصے اور گوشے محجوب اور سایہ آلود رہ سکتے ہیں۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ توضیحی عمل کا اطلاق نظم کے ایسے اجزاء پر ہوسکتا ہے، جو توضیح طلب ہوں، اس کا اطلاق اس کلی تجربے پر نہیں ہوگا جو نظم ہے، اور جسکی حسیاتی یافت کو غایت نقد قرار دیا جاسکتا ہے۔

نظم کی قدر و قیمت کا تعین اسکے خلقی وجود جو اسکی ہئیت میں قابل شناخت ہو جاتا ہے، کی قدر و قیمت پر انحصار رکھتا ہے، کسی اور ایسی چیز پر نہیں جو نظم کے خلقی وجود سے خارج ہو، وہ نقاد، جو فن پارے کی قدر شناسی کے لئے ایسی چیزوں سے کام لیتے ہیں جو اسکے خلقی وجود سے غیر متعلق ہوں، ایک غیر متعلقہ اور بے نتیجہ عمل کا ارتکاب کرتے ہیں، مارکسی تنقید اعلانیہ طور پر سماجی مقصدیت تاریخیت یا خارجیت کو فن پارے کی قدر شناسی کے لئے استعمال کرتی ہے۔ قدر شناسی کا یہ طریقہ غیر متعلقہ اور بے معنی ہے کیونکہ اسکی رو سے فن پارے کی جانچ پڑتال ایک ایسی چیز سے کی جاتی ہے جو فن پارے سے غیر متعلق ہے، زندگی کا کوئی پہلو، واقعہ یا مظہر اپنی حقیقت رکھتا ہے۔ اسی طرح فن بھی اپنی مخصوص حقیقت کا حامل ہے، فن کی حقیقت کی تخصیصیت اس کی تخیلی

نوعیت پر مدار رکھتی ہے، لامحالہ دونوں کی قدر شناسی کے اپنے اپنے پیمانے اور اصول ہیں۔ایک کی قدر شناسی کے لئے جو پیمانے اور اصول مقرر ہیں، وہ دوسری کی قدر شناسی کے لئے لاگو نہیں ہو سکتے، چنانچہ فن پارے کی قدر شناسی کے لئے خارج سے لایا گیا کوئی پیمانہ کام نہیں دے سکتا، سماجی مقصدیت یا کسی اور موضوعیت کی اپنی جگہ اہمیت ہو سکتی ہے اور یہی کیا کم اہمیت ہے کہ وہ حقیقی زندگی کے کسی رخ یا مظہر کی نمایندگی کرتی ہے تاہم اسکی اہمیت فن پارے کی اہمیت کا باعث نہیں بن سکتی کیونکہ فن پارے کی تخیلی نوعیت، اسے حقیقت سے الگ کرتی ہے، فن پارے کی اہمیت کا تعین اس تخیلی تجربے سے ہوگا جو اس کا خلقی وجود ہے اور جسکی خاصیت یہ ہے کہ یہ قاری کو بھی اس میں برابر کا شریک کرتا ہے، اگر فن پارے اپنے داخلی تجربے میں قاری کی شرکت کو ممکن نہ بنا سکے تو اس کا وجود لغو ہو کر رہ جائے گا یا اگر قاری فن پارے سے کسی چیز مثلاً معاشرتی، ثقافتی یا تاریخی موضوعات کی توقع کرے جو حقیقت سے ہم رشتہ ہو لیکن فن پارے کے وجود سے خارج ہو تو وہ فن کی ماہیت سے اپنی قطعی لاعلمی کو بے نقاب کرے گا۔

بہر حال، نظم کی قدر شناسی کا عمل خود نظم کی خلقی قدر و قیمت کی شناخت کرنے میں پوشیدہ ہے، سوال یہ ہے کہ نظم کی خلقی قدر و قیمت کی شناخت کیونکر ہوگی، ایک شاعر کی خلقی حسیت دوسرے شاعر کی خلقی حسیت سے کس طرح ممیز کیا جائے؟ غالب کو ذوق پر کیونکر فوقیت حاصل ہوگی؟ یا ایک نظم کو دوسری نظم سے کیونکر فائق گردانا جائے گا۔ ظاہر ہے نقاد یا قاری کی ذاتی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کو فن کو جانچنے کا معیار نہیں قرار دیا جا سکتا کیونکہ وہ بہر حال داخلی نوعیت کی ہوگی اور منطقی اصولوں سے عاری ہوگی۔ شعر کی قدر سنجی کی ایک موزوں اور متوازن صورت یہ ہو سکتی ہے کہ شعر کے ان عناصر کا دقیقہ سنجی سے جائزہ لیا جائے جو اسکے تشکیلی عناصر ہیں یعنی جو اس

کے کلی وجود کی تشکیل کرتے ہیں اور یہ کام ایسے مسلمہ ادبی اصولوں کے تحت ہوگا جو معروضی اور عقلی جواز رکھتے ہیں۔ اقبال حقیقی زندگی میں بھی مسلمانوں کے زوال وانحطاط کے بارے میں ذہنی طور پر متردد رہے اور اس کا اظہار نجی گفتگوؤں میں بھی کرتے رہے اور شاعری میں بھی اس ذہنی رویے کو ترجیحی طور پر برتتے رہے، لیکن اس کی اصلی قدر و قیمت کا تعین ان کی شاعری کے حوالے سے ہوگا، ان کی گفتگوؤں اور نثری تحریروں سے نہیں۔ نظمیں زندہ وجود (Entity) کی حیثیت رکھتی ہیں، اور اپنے منفرد وجود کی حامل ہیں اور اپنے اپنے وجود کے مطابق قدر و قیمت رکھتی ہیں، شیکسپیر، پوپ، ڈن، ہیرک، ورڈس ورتھ، ٹنی سن اور ایلیٹ کی نظموں کا بھی الگ الگ وجود ہے۔ الگ رنگ و آہنگ، اسی طرح ان کی اپنی نظموں کے بھی الگ الگ درجے ہیں، ان میں اعلیٰ درجے کی نظمیں بھی ہیں اور کچھ کمتر درجے کی بھی، درجہ بندی کا عمل قطعی طور پر نظم کی کیفیت پر انحصار رکھتا ہے۔ ہیرک کی چھوٹی سی نظم (To Daffodils) یا میر کا شعر ''کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات'' بھی اپنی جگہ ایک مکمل اور وقیع تجربہ ہے اور ٹنی سن کی ''لوٹس ایٹرس'' یا ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' بھی، تاہم یہ تجربے کی پیچیدگی، بوقلمونی اور وسعت ہے جو بنیادی طور پر ان کی درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنے میں مدد دے سکتی ہے، حالانکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر نظم اپنی جگہ اہم ہے، جس طرح باغ میں ہر پھول اپنی جداگانہ خوشبو، رنگ اور وضع کا حامل ہونے کے باوجود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے، نظمیں بھی اپنے اپنے منفرد وجود پر اصرار کرتی ہیں۔

نظم کی تحسین کاری کا یہ رویہ اس کے قدر شناسی کے مسئلے کے حل کی جانب ایک بڑا قدم ہے، مارکسی تنقید اعلانیہ طور پر سماجی معنویت کو فن کی درجہ بندی کے لئے استعمال کرتی رہی اور کسی نتیجہ پر نہ پہنچی۔ غالباً یہی وجہ ہے، کہ مارکسی تنقید فیض کی انفرادیت اور برتری کو دوسرے ترقی

پسند شعراء کے مقابلے میں ثابت نہ کرسکی ، میں جس نظریہ نقد پر زور دے رہا ہوں اور جسکی وضاحت سطور بالا میں ہوچکی ہے وہ بہت حد تک شعرا کی درجہ بندی (Grading) میں مدد دے سکتا ہے، اسکی رو سے فن کی پیچیدگی ، وسعت پزیری، تنوع اور تہہ داری، جو اسکی استعاراتی اور علامتی ساخت پر منحصر ہے، سے اسکی قدر و قیمت کا تعین کیا جاسکتا ہے، چنانچہ کسی شاعر کی بلند رتبگی کا تعین اسکے علامتی تجربات کی کیفیت اور کمیت کی بنا پر ہوگا، اس اصول کی رو سے میر اور غالب کی برتری اردو کے دوسرے شعرا پر قائم ہو جاتی ہے، بعینہ جوش کے مقابلے میں اقبال کی عظمت مسلم ہو جاتی ہے، اسی طرح حلقہ سے وابستہ شعرا میں راشد اور مجید امجد کی برتری کو قائم کیا جاسکتا ہے، یہ بات قابل ذکر ہے کہ تنقید کا تجزیاتی طریق کار اتنا لچکدار اور ہمہ جہت ہے کہ اس کا اطلاق شعر کی ہر صنف پر (صنفی خصوصیات کو قائم رکھنے کے باوجود) ہوسکتا ہے، بشرطیکہ وہ تخلیقی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی قوت سے متصف ہو۔ چنانچہ نظم کے ساتھ ساتھ غزل بھی آسانی سے اس طریق نقد کی متحمل ہوسکتی ہے، غزل چونکہ مختلف النوع اشعار پر مشتمل ہوتی ہے، اس لئے اس کا ہر شعر ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے اور کم وبیش انہی ترکیبی عناصر سے تشکیل پاتا ہے جن سے نظم تکمیل یاب ہوتی ہے ، وہ غزل جو مختلف اشعار کے حوالے سے مختلف النوع ہو مگر ذہنی کیفیت کی وحدت یا کلی فضا آفرینی سے متصف ہو، زیادہ ہی آسانی کے ساتھ تجزیاتی مطالعے کے ذیل میں آسکتی ہے، جہاں تک روایتی اصناف مثلاً مثنوی، قصیدہ، مرثیہ یا رباعی کا تعلق ہے ان پر بھی تجزیاتی تنقید کا اطلاق ہوسکتا ہے یعنی ان کی تعین قدر کا مسئلہ بھی، ان کے تخیلی تجربوں کی تعین کی بنا پر حل کیا جاسکتا ہے، چنانچہ انیس کے مراثی، میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' یا غالب کا قصیدہ ''ہاں مہ نو سنیں'' کا مطالعہ اسی نقطہ نظر سے کیا جاسکتا ہے۔ پو کے اس مقولے The

longer poem is a flat contradiction in terms کے مطابق طویل نظم کا وجود طوالت کی بنا پر متصور نہیں ہو سکتا، اپنی اس بے لچک رائے کی توجیہ وہ یوں کرتا ہے کہ نظم جذبے کے ارتکاز کی متقاضی ہوتی ہے، اور ارتکاز کو پھیلاؤ میں بدلنے سے نظم کا تخلیقی وجود معرض خطر میں پڑ جاتا ہے، یہ دلیل نہ صرف طویل نظم بلکہ ایک حد تک مختصر نظم کی ماہیت کے حوالے سے بھی اپنا وزن کھو بیٹھتی ہے، نظم خواہ طویل ہو یا مختصر اپنی لسانی خاصیت کی بنا پر ''جذبے'' پر نہیں بلکہ لسانی پیکریت پر مدار رکھتی ہے۔ ہاں یہ بات درست ہے کہ کسی نظم میں خواہ وہ مختصر ہو یا طویل، بے جا طوالت، تکرار اور توضیح کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے التہاب میں تجربے کے غیر ضروری اجزاء یعنی توضیحی اجزاء اسی طرح پگھل کر بہہ جاتے ہیں جس طرح آگ میں سونے کو پگھلا کر اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے اور خالص سونا رہ جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ نظم کا ہر لفظ کلی تجربہ کی تشکیل میں جزو لاینفک کی حیثیت رکھتا ہے، یہ ممکن ہے کہ بعض نظموں میں بعض الفاظ زائد ہوں یا بعض نثری اجزاء راہ پا گئے ہوں، جو ظاہرا طور پر نظم کے کلی تجربے سے مربوط ہونے کے بجائے اسکی تکمیلیت میں رکاوٹ پیدا کرتے ہوں، ایسی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت کیا رویہ اختیار کیا جا سکتا ہے؟ سب سے پہلے ایسی نظموں میں غیر شعری یا نثری اجزاء کی نوعیت پر غور کرنا ہوگا۔ اگر نثری اجزاء مناسب و مطلوبہ حدوں کو پار کرتے ہیں اور نظم کی خود مرکزیت کو منفی طور پر متاثر کرتے ہیں تو ظاہر ہے ایسی نظم شعری اعتبار سے کمزور نظم کہلائے گی۔

لیکن اگر نثری اجزاء کی موجودگی یا اس کی طوالت نظم کی سالمیت اور استحکام پر اثر انداز نہ ہو تو اسے گوارا کیا جا سکتا ہے، کیا ایسی نظم ممکن ہے جو خالص نظم کہلائی جا سکے؟ یعنی وہ تمام غیر ضروری عناصر اور حشو و زوائد سے پاک و صاف ہو، اس کا جواب اثبات میں دیا جا سکتا ہے،

بشرطیکہ نظم کا تجربہ خود مرکزیت کے رجحان کا حامل ہو اور ساتھ ہی مکمل طور پر شاعر کی تصرف میں ہو
۔ شیکسپیر کے سانیٹ، ہیرک کی نظمیں ورڈس ورتھ کی لوسی نظمیں اس کی مثالیں ہیں ۔ اردو میں
راشد، مجید امجد، فیض اور وزیر آغا کی بعض نظمیں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں ۔ ایسی نظمیں
تشبیہات، نثریت، خطابت، وضاحت، تبلیغ، پیغام اور لفاظی جیسے نثری اجزاء سے بالکل پاک
ہوتی ہیں ۔ بعض نظموں میں شاعر اپنی جانب سے نظم کی صورت کا تعارف کراتا ہے اور بیانیہ اور
منطقیت کے علاوہ، حقیقی مقامات اور خیالات کو بھی نظم میں دخیل کرتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ بھی نثری
اجزاء میں شمار کیے جائیں گے، بدیہی طور پر ان اجزاء کے شعر میں دخیل ہونے سے شعر کی سالمیت
اور وحدت کو زک پہنچتا ہے ۔ یونگ نے تخلیق کو خواب سے مشابہ کیا ہے جس طرح خواب میں
وقوعات ظہور پزیر ہوئے ہیں اور خواب دیکھنے والا ان کی وضاحت یا تعبیر نہیں کرتا اسی طرح
شعری تخلیق میں شاعر کی توضیحات کے لئے کوئی جگہ نہیں، یونگ نے لکھا ہے۔

" A great work of art is like a dream ; for all its apparent obviousness it does not explain itself and is never unequivocal."

ویلری نے بھی شعری کائینات کو "ڈریم ورلڈ" سے موسوم کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ پو، پیٹر
، علامتی شعراء، امیجسٹ شعراء اور ایلیٹ بھی خالص شاعری کی زور و شور سے وکالت کرتے رہے۔
سوال یہ ہے کہ کیا نثری اجزاء (سب کے سب یا ان میں سے بعض) کو نظموں میں در آنے سے
روکا جاسکتا ہے؟ اور ان کے در آنے سے نظم کے شعری وجود پر کیا اثر پڑتا ہے؟ یہ دونوں اہم
سوالات ہیں اور ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں ۔ اردو اور انگریزی کی اہم نظموں پر نظر

ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں سے اکثر نظموں میں نثری اجزاء موجود ہیں ۔ اس سے یہ مفروضہ قائم ہوتا ہے کہ یا تو وہ شاعر کی مرضی سے دخیل ہوتے ہیں یا شاعر کی مرضی کو پس پشت ڈال کر خود نظم کے ترکیبی عناصر میں شامل ہو جاتے ہیں ۔ اگر یہ فرض کریں کہ وہ شاعر کی مرضی سے در آتے ہیں تو یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ شاعر ان کی ناگزیریت کو تسلیم کرتا ہے، یا وہ ان کے نظم میں در آنے پر روک لگانے سے قاصر ہے ۔ بہر حال جو بھی صورت ہو ہمارا کام صرف یہ دیکھنا ہوگا کہ نظم کی خود مرتکزیت اور بالیدگی اس سے متاثر ہوتی ہے یا نہیں ۔ اگر ان اجزاء کی موجودگی نظم کی عضویت اور نمو پزیری کا روک نہیں بنتی تو ان پر معترض ہونے کا کوئی جواز نہیں ۔ اگر نثری اجزاء شاعر کی مرضی کے بغیر ہی نظم میں شامل ہوتے ہیں اور ان کی حیثیت نظم کے خود مرتکز تجربے میں حشو مطلق کی ہو، تو خواہ شاعر تسلیم کرے یا نہ کرے یہ نظم کی کمزوری یا ناکامی کہلائے گی ، بہر حال یہ واضح رہے کہ شعر میں غیر ضروری اجزاء کی موجودگی شاعر کی ارادی سعی کی مرہون بھی ہوتی ہے ، کلاسیکی غزل میں غالب کی غزلوں کے متعدد اشعار میں فارسی کے دور زوال کے شعرا مثلاً غنی ، صائب اور بیدل کے زیر اثر تمثیل نگاری میں دعویٰ و دلیل کے منطقی انداز سے مترشح ہوتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف شعر میں منطقیت بلکہ تکرار و توضیح کو بھی جگہ دی ہے اور غزل کے ایک شعر (جو دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے) میں بھی نثری عمل کو راہ دی ہے ۔

انگریزی میں میٹا فزیکل شعرا کے یہاں منطقی خیالات کی دخل اندازی انکی کئی نظموں کی شعری فضا آفرینی میں مانع رہتی ہے Fedrik Pottle نے اپنی کتاب " The Idiom of poetry " میں اس مسئلے پر خاصی بحث کی ہے ۔ اس کے نزدیک نظموں میں نثریت جگہ پاسکتی ہے بشرطیکہ یہ نظموں کی پیکری عمل آوری میں مانع نہ ہو اور صرف پس منظر کا کام دے ۔ وہ

لکھتا ہے

The element of prose is innocent and salutary, when it appears as a background on which images are projected

پوٹل کی نظموں میں نثریت کے بارے میں یہ نرم روی بعض ایسی نظموں کے حوالے سے قابل فہم ہے، جہاں نثریت واقعتاً اور عملاً پس منظر کا کام کرتی ہے۔یعنی جہاں وہ تخلیق کے عمل میں تجربے کی نمود اور ارتقامیں مزاحم نہ ہو، ایسا کرنے کے لئے شاعر کا قادرلکلام ہونا ضروری ہے، قدرت کلام میں کوئی کمی رہ جائے تو وہ شعر کے وحدت پزیر تجربے کے لئے زیاں رساں بھی ہوسکتی ہے۔اقبال کی بعض نظمیں اس کی مثال ہیں، اور اگر اجزاء مرکزی تجربے پر غالب آگئے تو جوش کی نظمیں وجود میں آسکتی ہیں جو منطقیت ، حقیقت، تکرار اور توضیح سے گرانبار ہیں اور جس سے ان کا شعری کردار دب کر رہ گیا ہے، ایلیٹ نے اس مسئلے کے بارے میں کسی واضح اور دو ٹوک رائے کا اظہار نہیں کیا ہے۔تاہم وہ نظم میں معنی (مطلب یا خیال) کے درآنے کو مسترد نہیں کرتا اور اس کی دراندازی کو نظم کے خالص پن کے لئے ضرر رساں تصور نہیں کرتا۔اس نے لکھا ہے۔

The cheif use of the meaning of a poem may be to satisfy one habit of the reader to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him; much as the imaginary burgler is always provided with a bit of nice meat for the house-dog.

لیکن ایلیٹ کی یہ دلیل کہ نظم میں معنی (خیال) کی موجودگی قاری کے ذہن کو Diverted and quiet رکھنے کے لئے استعمال ہوتی ہے، محل نظر ہے، نظم اگر نظم ہے تو قاری کے پورے ذہن کو گرفت میں لے لیتی ہے اور اس کی جمالیاتی نشاط آوری کا سبب بنتی ہے ۔نظم کے کسی نثری جز یعنی خیال (معنی) سے کیونکر یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ الگ سے قاری کے ذہنی تلطف کا سامان کرسکتا ہے، اور اسے مطمئن کرسکتا ہے؟ ایلیٹ کا یہ کہنا صحیح ہے کہ نظم قاری پر اپنا اثر کرتی ہے لیکن ساتھ ہی اس کے لئے معنی کی موجودگی نا قابل فہم ہے، کیونکہ نظم کا اپنا اثر ونفوذ قائم کرنے کے لئے کسی سہارے کی ضرورت نہیں ۔ اسلئے شعر میں نثریت کی شمولیت کی یہ دلیل مضبوط نہیں۔

بہر حال بعض اچھی نظمیں خالص بھی ہوتی ہیں اور بعض نظموں میں خیالات کی دراندازی بھی واقع ہو جاتی ہے ۔ خالص شاعری کے حق میں Max Eastman نے The Literary Mind میں لکھا ہے ۔ " Pure poetry is the pure effort to heighten consciousness "

خالص شاعری کے حوالے سے شاعر کے شعور کی تشدید کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے شاعری سے خیالات کو خارج کیا ہے، واقع یہ ہے کہ تخلیقی شعور قائم بالذات ہے، یہ خیالات کا دست نگر نہیں ہوتا اور نہ ہی انکا بدل ہوسکتا ہے، شعور ذہن کی وہ کارگزاری ہے جس کی بدولت حقائق کا حسی ادراک ہوتا ہے۔ شعور کا یہ عمل تعقلی ہونے کے ساتھ ساتھ لاشعوری اور وجدانی بھی ہوسکتا ہے جبکہ خیالات صرف عقلی ہوتے ہیں اور خارجی نوعیت کے سماجی اور اخلاقی مسائل کے زائیدہ ہوتے ہیں۔

نظمیں خالص بھی ہوتی ہیں اور غیر خالص بھی اور غیر خالص نظموں میں اگر نثریت کے اجزاء انکی لسانی ترکیب پزیری اور انکی جمالیاتی اثر انگیزی میں حارج نہ ہوں تو وہ فن کے دائرے سے خارج نہیں کی جاسکتیں ۔ ایسی نظمیں، نظم کے اصل تجربے تک پہنچنے میں قاری کے لئے مشکلیں پیدا کرسکتی ہیں مگر نظم کے تجربے میں تخلیقی شرکت میں رکاوٹ نہیں بنتیں۔

اسی طرح نظم میں اگر تکرار، تکرار محض کے ذیل میں آتی ہے تو عیب بن جاتی ہے، اسی طرح توضیح بھی نظم کے علامتی کل کے تقاضوں کے منافی ہے، نظم کا علامتی کل توضیح کے بجائے ابہام کو روا رکھتا ہے۔ پس توضیح نظم کے لئے جس قدر غیر متعلقہ چیز ہے اسی قدر ابہام اس سے پیوستگی رکھتا ہے۔ شعری تجربے کی ماہیت کے پیش نظر ابہام شعری قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ دریدا نے یہ کہتے ہوئے کہ جسمانی حسن برہنگی میں نہیں بلکہ لباس میں کہیں کہیں بے پردگی کی صورت میں جمالیاتی نشاط کا باعث بنتا ہے، شعر میں ابہام کی تائید کی ہے۔ ابہام فن پارے کو اسرار میں منتقل کرتا ہے اور اسکی کثیر الجہتی کو قائم کرتا ہے، تاہم جہاں ابہام اشکال میں بدل جائے وہاں شعری تجربہ چیستاں بن کے رہ جاتا ہے۔

ابہام کی اصطلاح ولیم ایمپسن 1930ء کی کتاب Seven types of ambiguity میں چھپنے کے بعد رائج ہوئی اور نظم کا وصف ذاتی قرار پائی، اسکی وجہ سے نظم کا نثر پر تفوق اور امتیاز قائم ہوا۔ ابہام کی خوبی یہ ہے کہ تکثیر معنی کے امکانات پیدا کر کے نظم کو باثروت بناتا ہے، واضح رہے کہ ابہام کو شعوری طور پر عائد نہیں کیا جاسکتا ہے، اس صورت میں نظم معمہ بن جاتی ہے اور شعریت سے محروم ہو جاتی ہے، اول تو شعری تجربہ خود بخود ابہام کی طرف جھکاؤ رکھتا ہے، دوسرے شاعر کی بھی کوشش رہتی ہے کہ وہ شعر کو ابہام کے پردوں میں مستور کرے، وہ عام

طور لفظوں کے الٹنے، نحوی ترتیب کو توڑنے، استعارہ کاری، حروف ربط کو ہٹانے یا فاعل یا اسم کی غیاب سے ابہام پیدا کرتا ہے۔ غالب نے ''اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے'' میں ''اے نالہ'' کی جگہ ''جز نالہ'' رکھا جس سے شعر میں ابہام پیدا ہوا۔

بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں حقیقی مقامات، شخصیات یا تاریخی وقوعات کا براہ راست ذکر ملتا ہے، ایسی نظموں میں اگر حقیقی مقامات یا شخصیات نظم کے سیاق میں اپنے حقیقی وجود کو تج کر نظم کے کلی اسراری تجربے سے مربوط ہوں تو وہ تخیلی اور علامتی حیثیت قائم کرتے ہیں اور وہ نظم کی فضا کا حصہ بنتے ہیں۔ جوناتھن کلر نے صحیح لکھا ہے کہ شعر میں خارجی حقائق کا ذکر ہو تو انکی حیثیت حقائق کی نہیں بلکہ Fictional constructs کی ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' ہسپانیہ کی مسجد قرطبہ پر لکھی گئی ہے، یہ ایک حقیقی مسجد ہے لیکن نظم میں یہ اپنی حقیقی حیثیت سے دست بردار ہو کر تخیلی تجربات کے منظر نامہ کا ایک ناگزیر حصہ بنی ہے۔ یوں وہ تاریخیت اور حقیقت کی سطح سے ماورا ہو جاتی ہے، شیکسپیر کا ڈرامہ ''میکبتھ'' تاریخی شخصیات کو متعارف کراتا ہے لیکن ڈرامہ کی دروبست میں تاریخ یا زماں کے عناصر اپنی اصلی حیثیت کو تج کر فرضی قصہ کا حصہ بنتے ہیں اور اسکی تکمیل کرتے ہیں۔ الغرض نظم میں حقیقی افراد، مقامات یا واقعات تخلیقی عمل کے تحت نظم کی تخیلی واقعیت سے پیوستہ ہو جاتے ہیں اور علامتی امکانات پر محیط ہوتے ہیں، اس میں ایک طرح سے خارجی حقیقت اور داخلی حقیقت کا امتزاج واقعہ ہوتا ہے اور خارجی حقیقت اپنی اصل حیثیت سے انقطاع کرتی ہے۔

بعض نظموں میں مذہبی صحائف، تاریخ، ادب یا فلسفہ سے تلمیحات اور حوالے دئے جاتے ہیں۔ ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' اس کی مثال ہے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان کی

واقفیت بہم پہنچائے ۔ضرورت پڑنے پر شاعر بعض تلمیحات کی وضاحت نظم کے حاشیے پر درج کرتا ہے ، اس سے نظم کی تفہیم میں سہولت ہوتی ہے لیکن ایسی تلمیحات (جو توضیح طلب ہوں) کا استعمال اس چابک دستی سے کرنا مطلوب ہے کہ نظم کے سیاق میں ان کی معنویت قائم رہے۔ مطلب یہ ہے کہ حوالہ جات کی وضاحت نظم کے کلی وجود کے لئے بہرحال ایک خارجی عنصر تک محدود رہے اور نظم کی کلیت کے لئے لازمی نہ ہو، اس سے بھی اہم بات یہ ہے کہ قاری کے لئے نظم میں بطور حوالہ دئے گئے کسی تاریخی واقعہ سے عدم واقفیت اس کی تفہیم و تحسین کو ناممکن نہ بنائیں۔ اگر حوالہ سکالرشپ یا علم کی نمائش کے لئے دئے گئے ہوں تو نظم تصنع کا شکار ہو جائے گی ، خارجی دنیا کے تاریخی واقعات ،شعری روایات ،سائنسی ترقیات اور ثقافتی انقلابات ،بعض نظموں کا حصہ ہوتے ہوئے بھی تحقیق و تلاش کی ضرورت کا احساس دلا سکتے ہیں ،لیکن یہ کام نظموں کے مربوط سٹرکچر کے تعلق سے ہونا چاہئے ، اس میں شک نہیں کہ جدید دور کی نظموں کے مطالعہ کے لئے سائنس ،فلسفہ ،نفسیات ،اور ثقافت کی تبدیلیوں اور ترقیوں کی آگہی ضروری ہے۔

نظموں میں متکلم کی زندگی یا کسی اور چیز کے بارے میں رویے کو شاعر کے رویے یا نظریے کے مطابق ہونا کوئی ضروری نہیں تاہم بعض صورتوں میں متکلم کا رویہ شاعر کے رویے سے مطابقت پیدا کرتا ہے ۔ بنیادی طور پر نظم کے داخلی Mechanism کی بنا پر یہ متکلم کا رویہ ہی رہے گا۔ اگر حقیقی زندگی میں شاعر کا کوئی رویہ نظم میں واضح طور پر نظر آئے تو وہ شعری تجربے سے مغائرت پیدا نہیں کرتا بلکہ اس کا حصہ بن جاتا ہے ،لارنس کی نظم " The snake " میں نظم کے شعری کردار کے تہذیبی رویے کو لارنس کے تہذیبی رویے پر منطبق کرنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہو سکتی۔

داخلی محرکات کی طرح خارجی واقعات کی تخلیق میں اپنا رول ادا کرتے ہیں، کسی خارجی واقعہ یا سانحہ مثلاً جنگ، قتل یا ظلم وتشدد سے لے کر راستے کا پتھر، ریل گاڑی یا شہریت، ماحولیاتی کثافت یا برگ سبز تک ہر چیز شعری محرک کا کام کرسکتی ہے، یہ خارجی واقعات بہر حال محرکات کا ہی کام کرتے ہیں اور تکمیل یافتہ فن ان سے یا تو قطعی بیگانہ ہو جاتا ہے یا ان سے ایک برائے نام تعلق کو برقرار رکھتا ہے، فسادات کے خونچکاں واقعات کے بارے میں لکھی گئی بعض اچھی نظمیں اسکی مثال ہیں، یاد رہے کہ ایسی نظمیں جن میں معروض یا واقعہ محرک کا کام کرنے کے ساتھ ساتھ نظم میں من وعن دخیل ہوتا ہے، اس کے استناد کو مشتبہ بناتی ہیں، کیونکہ ان کا حقیقی کردار تخیلی تجربے پر غالب آجاتا ہے۔ فن میں ایسی حقیقت نگاری جو فن اور حقیقت کے اجزاء کو آپس میں گڈمڈ کرتی ہے تجربے کے انتشار کو راہ دیتی ہے، تاہم حقیقت نگاری کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جو حقیقت کے بعض اجزاء سے رشتہ قائم رکھتے ہوئے بھی شعر کی دنیا میں وارد ہو کر تخلیقیت کا گہرا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اختر الایمان کی بعض نظمیں اس کی مثال ہیں۔

بہر حال نظم کے تجزیاتی عمل سے قاری شعری تجربے کے ''روبرو'' آتا ہے اور اسکے ''صد جلوہ'' کا مشاہدہ کرتا ہے۔

''صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے''

ادبی تجزیہ کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ قارئین نظریاتی تنقید کے مباحث جو عمومیت کا انداز رکھتے ہیں، کے بکھیڑوں اور الجھاؤں سے محفوظ رکھتے ہیں، وہ فوری طور پر متن سے واسطہ رکھتے ہیں اور تنقید کے اصولوں کی کارفرمائی سے متون کے حوالے سے ہی واقف ہو جاتے ہیں،

اور تنقید کی عملی اور تخصیصی صورت سے دوچار ہونا ممکن ہو جاتا ہے، یہ تخلیق سے فیض یاب ہونے کے ساتھ ہی تنقیدی اصولوں کی عمل آوری سے بھی آشنا ہونے کا عمل ہے، جو نظر کشا بھی ہے اور دیدساماں بھی۔

بادی النظر میں نظم اس نوع کے تجزیاتی عمل سے ہنگامی طور پر منتشر ہونے کا تاثر پیدا کر سکتی ہے، لیکن یہ انتشار تجربے کے حصے بخرے نہیں کرتا بلکہ اس کی سالمیت اور کلیت کے اکتشاف پر منتج ہونے کا عمل بن جاتا ہے، نظم انسانی جسم کی مانند ایک زندہ عضویت (Organism) ہے، لیکن تجزیہ Dissection نہیں جو مردہ انسانی جسم کا کیا جاتا ہے، تجزیہ زندہ نظم کا کیا جاتا ہے جس سے نظم مضروب نہیں ہوتی یا مر نہیں جاتی بلکہ تجزے سے اپنی زندگی اور تحرک کا احساس دلاتی ہے اور قاری پر اسرار تہہ داری منکشف کرتی ہے۔ اور مکشوفہ تجربہ اس کی جمالیاتی ثروت مندی کا باعث بن جاتا ہے۔

اکتشاف

(حصہ دوم)

نظمیں تجزیے	مصنف
۱.تاج گنج کا روضہ	نظیر اکبرآبادی
۲.بدلی کا چاند	جوش ملیح آبادی
۳.آوارہ	اسرار الحق مجاز
۴.عشرت رفتہ	اختر شیرانی
۵.رقص	ن،م،راشد
۶.کھنڈر،آسیب اور بھول	وحید اختر
۷.ترک تعلق	شاذ تمکنت
۸.تیرگی میں جاگتی مخلوق	زبیر رضوی
۹.مرثیہ	ندا فاضلی
۱۰.کتنے بہت راستے	زاہدہ زیدی
۱۱.دھوپ کا موسم	پروین شاکر
۱۲.رفتگاں	مخمور سعیدی
۱۳.یہ کون ہے	کرشن ادیب

تاج گنج کا روضہ

نظیر اکبر آبادی

یارو، جو تاج گنج یہاں آشکار ہے مشہور اس کا نام بہ شہر و دیار ہے
خوبی میں سب طرح کا اسے اعتبار ہے روضہ جو اس مکان میں دریا کنار ہے
نقشے میں اپنے یہ بھی عجب خوش نگار ہے

روئے زمیں پہ یوں تو مکاں خوب ہیں یہاں پر اس مکاں کی خوبیاں کیا کیا کروں بیاں
سنگ سپید سے جو بنا ہے قمر نشاں ایسا چمک رہا تجلّی سے یہ مکاں
جس سے بلّور کی بھی چمک شرمسار ہے

گنبد ہے اس کا زور بلندی سے بہرہ ور گرد اسکے گمزیاں بھی چمکتی ہوئی ہیں چند
اور وہ کلس جو ہے سر گنبد سے سر بلند ایسا ہلال اس میں سنہرا ہے دل پسند
ہر ماہ جس کے خم پہ مہِ نو نثار ہے

گنبد کے نیچے اور مکاں جو ہیں آس پاس وہ بھی برنگ سیم چمکتے ہیں خوش اساس
برسوں تک اس میں رہئے تو ہووے نہ جی اداس آتی ہے ہر طرف سے گل و یاسمن کی باس
ہوتا ہے شاد اس میں جو کرتا گزار ہے

ہیں بیچ میں مکان کے وہ دو مرقدیں جو یاں گرد ان کے جالی اور مجر ہے درفشاں
سنگین گل جو اس میں بنائے ہیں تہ نشاں پتی، کلی، سہاگ رگ وانگ سے عیاں
جو نقش اس میں ہے وہ جواہر نگار ہے

دیواروں پر ہیں سنگ میں نازک عجب نگار آئینے بھی لگے ہیں مجلی و تابدار
دروازے پر لکھا خط طغرا ہے طرفہ کار ہر گوشے پر کھڑے ہیں جو مینار اسکے چار
چاروں سے طرفہ اوج کی خوبی دوچار ہے

پہلو میں ایک برج بسی کہتے ہیں اِسے آتے نظر ہیں اس سے مکاں دور دور کے
مسجد ہے ایسی جسکی صفت کس سے ہو سکے پھر اور بھی مکاں ہیں اِدھر اور ادھر کھڑے
دروازۂ کلاں بھی بلند استوار ہے

جو صحن باغ کا ہے وہ ایسا ہے دلکشا آتی ہے جس میں گلشن فردوس کی ہوا
ہر سو نسیم چلتی ہے اور ہر طرف ہوا ہلتی ہیں ڈالیاں سبھی، ہر گل ہے جھومتا
کیا کیا روش پہ ہجوم بہار ہے

سرو سہی کھڑے ہیں، قرینے سے نسترن کوکو ہیں قمریاں ہو کر شکر شکن
رابیل سیوتی سے بھرے ہیں چمن چمن گلنار لالہ و گل و نسرین و نسترن
فوارے چھٹ رہے ہیں رواں جوئبار ہے

وہ تاجدار شاہِ جہاں صاحب سریر بنوایا ہے انہوں نے لگا سیم و زر کثیر
جو دیکھتا ہے اسکے یہ ہوتا ہے دل پذیر تعریف اس مکاں کی میں کیا کیا کروں نظیر
اس کی صفت تو مشتہر روزگار ہے

تاج گنج کا روضہ

نظیر اکبر آبادی

''تاج گنج کا روضہ'' قدیم کلاسیکی دور کے شاعر نظیر اکبر آبادی کی بیانیہ نظموں میں ایک نمائندہ نظم کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کی دیگر نظموں کے مقابلے میں فنی آراستگی کے باوجود یہ نظم صاف اور شستہ زبان میں لکھی گئی ہے۔ نظم پڑھ کر ذہن پر یہ فوری تاثر قائم ہو جاتا ہے کہ اس میں تاج محل کی تصویر پیش کی گئی ہے اور تصویر کشی کا انداز یکسر معروضی اور غیر شخصی ہے۔ مزید اس میں کسی شخصی ردعمل یا فکری یا ذہنی رویے سے بُعد کو روا رکھا گیا ہے۔ اُردو میں ایسی بے شمار نظمیں لکھی گئی ہیں جو تاریخی عمارات و مقامات، باغات یا شہر و دیار کی خوبیوں اور حسن و جمال کی مدح میں لکھی گئی ہیں۔ ایسی نظمیں بالعموم تخلیقیت سے منہ موڑ کر فوٹو گرافی کی سطح کو چھوتی ہیں۔ تاج محل اور کشمیر کی مدح سرائی سے متعلق متعدد نظمیں اس کی مثال ہیں۔

زیر تجزیہ نظم بھی تاج محل پر لکھی گئی قدیم دور کی نظموں میں شامل ہے، اس میں بھی تاج محل کی خوبصورتیوں کی نقش گری کی گئی ہے لیکن بغور دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ حقیقی عمارت کے بجائے اس تاثر سے علاقہ رکھتی ہے جو تاج محل کو دیکھ کر شاعر کے ذہن پر مرتسم ہوا ہے اس حقیقت کے پیش نظر روضہ تاج محل کی تحسین کا ایک نیا تناظر فراہم ہوتا

ہے، چنانچہ اس نظم (یا اس قبیل کی نظموں) کے موثر تجزیے کیلئے ضروری ہے کہ اسے حقیقی عمارت سے منقطع کر کے دیکھا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ آیا نظم میں اتنی قوت موجود ہے کہ وہ شاعر کے اختیار کردہ زاویۂ نگاہ سے انحراف کر کے ایک حقیقی تاریخی مقام کی ایک تخیلی صورت گری کرے یعنی یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ شاعر کے زاویہ نگاہ سے منحرف ہو کر کیا صورت اختیار کرتی ہے۔ کیا شاعر نے زبان کے تخلیقی برتاؤ سے مطلوبہ مقام کی یا اس سے ملتی جلتی یا اس سے مختلف قسم کی تصویر اتاری ہے؟ اور اس میں اس کی ہنرمندی کے ساتھ ساتھ اس کی تخیلی قوت کا کیا دخل رہا ہے۔ آیئے ہم نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ دیکھیں کہ نظم میں سے کیا چیز نمود کرتی ہے۔ نظم دس بندوں پر مشتمل ہے، پہلا بند یہ ہے۔

یارو، جو تاج گنج یہاں آشکار ہے   مشہور اسکا نام بہ شہرو دیار ہے
خوبی میں سب طرح کا اسے اعتبار ہے   روضہ جو اس مکان میں دریا کنار ہے
نقشے میں اپنے، یہ بھی عجب خوش نگار ہے

اس بند کے پہلے مصرعے کے پہلے لفظ ''یارو'' اور پھر لفظ ''یہاں'' پر توجہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم فرضی مخاطبین (جنہیں، وہ ازراہ بے تکلفی ''یارو'' سے خطاب کرتا ہے) کی موجودگی اور ان کی توجہ تاج گنج کی جانب منعطف کرتا ہے۔ یہ تاج گنج جتنا تاریخی اور حقیقی تاج کی یاد دلاتا ہے اتنا ہی متکلم اور مخاطبین کی موجودگی سے تراشیدہ تخیل بھی بن جاتا ہے۔ خاص کر جو ''تاج گنج یہاں آشکار ہے'' پر زور خاص کر لفظ ''یہاں'' کے استعمال سے ایک خیالی تاج گنج کی جانب توجہ جاتی ہے، متکلم اور اسکے مخاطبین ایک تاج گنج میں داخل ہو چکے ہیں اور پھر متکلم (گائیڈ) روضۂ گنج کے بارے میں اپنی معلومات بیان کر رہا ہے۔ تاریخی تاج گنج کے بجائے اس عمارت کا تعارف کرایا جارہا ہے جس کی تفصیلات متکلم بہم کر رہا ہے۔ تاج گنج کا نام ''شہرودیار'' میں ''مشہور'' ہے۔ اسے ''خوبی میں سب طرح کا اعتبار'' ہے اور پھر اسی بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے میں وہ روضہ

کے محل وقوع کا بیان کرتا ہے۔ یہ روضہ دریا (کسی دریا) کے کنارے پر واقع ہے اور ''نقشے میں اپنے'' ''عجب خوش نگار'' ہے۔

دوسرا بند یہ ہے۔

روئے زمین پہ یوں تو مکاں خوب ہیں یہاں پر اس مکاں کی خوبیاں کیا کیا کروں بیاں
سنگ سفید سے جو بنا ہے قمر نشاں ایسا چمک رہا ہے تجلی سے یہ مکاں
جس سے بلّور کی بھی چمک شرمسار ہے

اس کے پہلے دو مصرعے شروع کے بند والے مصرعے یعنی ''خوبی میں سب طرح کا اسے اعتبار'' ہے کے خیال کی تکرار ہے۔ یہ مصرعے نظم کے خیال کی پیش قدمی کو مؤثر بنانے میں کوئی اعانت نہیں کرتے۔ بقیہ تین مصرعے اسکے سنگ سفید کی تعریف سے متعلق ہیں۔ عمارت کو ''قمر نشان'' اور ''بلور'' کہہ کر چاندنی میں اسکی چمک دمک کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگلے بند میں عمارت کے گنبد اور کلس کی شاعرانہ مصوری کی گئی ہے۔

گنبد ہے اس کا زور بلند سے بہرہ مند گرد اسکے گمزیاں بھی چمکتی ہوئی ہیں چند
اور وہ کلس جو ہے سرِ گنبد سے سربلند ایسا ہلال اس میں سنہرا ہے دل پسند
ہر ماہ جس کے خم پہ مہِ نو نثار ہے

اگلے بند میں متکلم عمارت کی گنجائش اور خوبصورتی کی تاثیر خیزی یعنی مسرت زائی کی جانب ہلکا سا اشارہ کرتا ہے۔ اس میں بصری اور سمعی پیکر یکجا کئے گئے ہیں۔

گنبد کے نیچے اور مکاں ہیں جو آس پاس وہ بھی برنگ سیم چمکتے ہیں خوش اساس
برسوں تک اس میں رہیے تو ہووے نہ جی اداس آتی ہے ہر طرف سے گل و یاسمن کی باس
ہوتا ہے شاد اس میں جو کرتا گزار ہے

اسکے بعد عمارت کے وسط میں دو غیر معمولی مرقدوں اور ان پر نقش و نگار کا بیان

ہے، نظم کے تجربے میں دو مرقدوں کی نشاندہی سے ایک نئی جہت کا اضافہ ہوتا ہے اور نظم حکایتی فضا کی تعمیر کرتے ہوئے دو ہستیوں جن کا عاشق و معشوق ہونا قرین قیاس ہے کی جانب اشارہ کرتی ہے۔

ہیں بیچ میں مکان کے وہ دو مرقدیں جو یاں گردِ ان کے جالی اور مجر ہے درفشاں
سنگین گل جو اس میں بنائے ہیں تہہ نشان پتی، کلی، سہاگ، رگ وانگ سے عیاں
جو نقش اس میں ہے وہ جواہر نگار ہے

مرقدوں پر نقش و نگار کا کام گہرے مشاہدے اور صنعت کاری کا مظہر ہے ذیل کے بند میں دیواروں کی آئینہ تابی، دروازوں پر خط طغرا کی طرفہ کاری اور میناروں کی بلندی کی تصویریں ابھرتی ہیں اور لفظوں سے کھینچی گئی یہ تصویریں نہایت عمدہ ہیں۔

دیواروں پر ہیں سنگ میں نازک عجب نگار آئینے بھی لگے ہیں مجلیٰ و تاب دار
دروازے پر لکھا خط طغرا ہے طرفہ کار ہر گوشے پر کھڑے ہیں جو مینارا سکے چار
چاروں سے طرفہ اوج کی خوبی دو چار ہے

پھر ایک خاص برج اور مسجد اور دروازۂ کلاں کا بیان ہے۔

پہلو میں ایک برج بسی کہتے ہیں اسے آتے نظر ہیں اس سے مکاں دور دور کے
مسجد ہے ایسی جسکی صفت کس سے ہو سکے پھر اور بھی مکاں ہیں ادھر اور اُدھر کھڑے
دروازۂ کلاں بھی بلند استوار ہے

اسکے بعد دو بندوں میں صحن باغ کی خوبصورت تصویر ابھرتی ہے

جو صحن باغ کا ہے وہ ایسا ہے دلکشا آتی ہے جس میں گلشن فردوس کی ہوا
ہر سو نسیم چلتی ہے اور ہر طرف ہوا ہلتی ہیں ڈالیں کبھی ہر گل ہے جھومتا
کیا کیا روش روش پہ ہجوم بہار ہے

سروسہی کھڑے ہیں، قرینے سے نسترن   کوکو کریں ہیں قمریاں ہوکر شکر شکن

رابیل، سیوتی سے بھرے ہیں چمن چمن   گلنار لالہ وگل ونسرین ونسترن

فوارے چھٹ رہے ہیں رواں جوئبار ہے

دونوں بندوں میں پھولوں کے اقسام، قمریوں کی کوکو، فواروں کی اچھال اور جوئباروں کی روانی کی مکمل تصویر ابھرتی ہے جو شاعر کے مشاہدے کی باریکی، تخیل کی کارفرمائی اور زبان کے مشاقانہ برتاؤ کی مظہر ہے اور آخری بند میں ایک تاریخی واقعہ کو نظم کے تار و پود میں سمویا گیا ہے۔

وہ تاجدار شاہجہاں صاحب سریر   بنوایا ہے انہوں نے لگا سیم و زر کثیر

جو دیکھتا ہے، اسکے یہ ہوتا ہے دل پذیر   تعریف اس مکاں کی میں کیا کیا کروں نظیر

اس کی صفت تو مشتہر روزگار ہے

یہ بند محض بیانیہ ہے اور بیانیہ بھی ایسا جو نثری سطح پر آ گیا ہے اس بند کا تیسرا مصرع ''جو دیکھتا ہے اس کے یہ ہوتا ہے دل پذیر'' نظم کی کلی تصویر سے منسلک ہے۔ پہلے دو مصرعے صرف اس تاریخی حقیقت کا مذکور ہیں کہ روضہ کو شاہجہاں نے اپنی بیوی ممتاز محل کی یاد میں کثیر زر و سیم (تاہم ''تاجدار شاہجہاں'' کے الفاظ نظم کی عدم تاریخیت اور داستانوی فرضیت کو رد نہیں کرتے) سے بنوایا ہے۔ چوتھے مصرعے میں ''میں'' متکلم اور نظیر دو الگ الگ اکائیوں کے طور پر ابھرتے ہیں۔ اس بند میں نظیر کا استعمال قافیے کے التزام کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اور نظم کے خالق نظیر اکبر آبادی کا بھی مذکور ہے۔ تاہم یہ متکلم ہی ہے جو شروع سے آخر تک روضے کی تفصیلات بیان کرتا ہے اور نظیر پر حادی ہے، نظیر آخری بند کے چوتھے مصرعے میں بطور قافیہ آتا ہے اور بس۔

نظم میں مخاطبین خاموش ہیں اور متکلم راوی کی مانند روضہ کی خوبیوں کا بیان کررہا ہے۔ نظم میں عمارت کی تصویر کشی اسکے یک سطحی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔

تاہم جس روضے، عمارت اور باغ کی مصوری کی گئی ہے وہ نور و سرور کی کیفیت پیدا کرتی ہے اور جمالیاتی مسرت کا ساماں کرتی ہے۔ نظم میں بتدریج منظر نامے کی پردہ کشائی کی گئی ہے۔ اور حسن کاری کے مرقعوں کی رونمائی کی گئی ہے۔ اور خاتمے تک پوری عمارت اور صحن باغ اپنی تجلی کاریوں، خوشبوؤں، شادابیوں اور رنگوں اور نغموں سے ایک مکمل وجود کی صورت اختیار کرتا ہے۔ شاعر نے مناسب موزوں لفظ و پیکر سے کام لیا ہے۔ کچھ تراکیب و پیکر مثلاً سنگِ سفید، درفشاں، جواہر نگار، تاب دار، خطہ طغرا، طرفہ کار، دل کشا، روایتی ضرور ہیں مگران کے پہلو بہ پہلو نئی تراکیب مثلاً دریا کنار، خوش آنگار، خوش اساس، قمر نشان اور ہجوم بہار وضع کی گئی ہیں جو نظیر اکبر آبادی کے لسانی ترتیب و تہذیب کے شعور کا پتہ دیتی ہے۔

''روضہ تاج گنج'' ایک مرصع نظم ہے اور شاعر کے جمالیاتی اساس کی آئینہ دار ہے، نظم کے شروع کے لفظ ''یارو'' اور فرضی مخاطبین کی موجودگی سے نظم کے آغاز سے ہی شاعر نے جس ہنرمندی اور تخیل کی گل کاری سے حقیقی عمارت کو تخیل سے آمیز کیا ہے اور اسکی جستہ جستہ نقاب کشائی کی ہے اس سے نظم کی جمالیاتی کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ نظم راست بیانی کی ایک مثال ہے، تاہم جو چیز اسے نثریت سے الگ کرتی ہے وہ اس کی تخیلی رنگت، بحر کی روانی، قافیوں کی ترنم کاری، دو مرقدوں سے وابستہ کہانی کی اختصاریت اور مشاہدے کی حسن کاری ہے۔

اس طرح نظم تاریخی عمارت تاج محل پر ایک مدحیہ نظم کے لیبل لگنے سے نجات پاتی ہے اور یہ اپنی تاریخیت کے باوجود فرضیت کی حدود کو چھوتی ہے اس کا یہ مطلب ہے کہ ایک تاریخی نظم قرار دینے کے ساتھ ساتھ یہ تاریخیت کے حصار میں بند نہیں، بلکہ اپنا آزاد وجود منوا لیتی ہے۔ یعنی اس کے تاریخی پس منظر سے عدم واقفیت نظم کی مکمل اور زندہ اکائی کے وجود پذیر ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ (ا) نظم میں متکلم کا وجود

فرضی ہے، آخری بند میں ''نظیر'' کے نام کا نظم میں دخیل ہونا مطلقاً بہ الزام قافیہ ہے۔

(۲) نظم میں شاہجہاں کا ذکر یوں تو براہ راست مغلیہ تاجدار شاہجہاں پر دلالت کرتا ہے لیکن نظم کے سیاق میں شاہجہاں، بادشاہ کے طور پر بھی آیا ہے اور اس طرح سے نظم کے عقبی دربار میں کسی جلیل القدر بادشاہ کا تصور ابھرتا ہے، جو عمارت کی تعمیر کے پس پردہ قصے کا محور بن جاتا ہے۔

(۳) نظم میں کئی اور متوقع تاریخی واقعات اور تلمیحات کے اندراج سے گریز کیا گیا ہے اس سے نظم اپنی حدود میں رہ کر ایک آزادانہ طور پر متحرک ہے۔

بدلی کا چاند

جوش ملیح آبادی

خورشید وہ دیکھو ڈوب گیا ظلمت کا نشاں لہرانے لگا
مہتاب، وہ ہلکے بادل سے چاندی کے ورق برسانے لگا

وہ سانولے پن پر میداں کے ہلکی سی صباحت دوڑ چلی
تھوڑا سا ابھر کر بادل سے وہ چاند جبیں جھلکانے لگا

لو ڈوب گیا پھر بادل میں بادل میں وہ خط سے دوڑ گئے
لو پھر وہ گھٹائیں چاک ہوئیں، ظلمت کا قدم تھرانے لگا

بادل میں چھپا تو کھول دیئے بادل میں دریچے ہیرے کے
گردوں پہ جو آیا تو گردوں دریا کی طرح لہرانے لگا

سمٹی جو گھٹا تاریکی میں چاندی کے سفینے لے کے چلا
سنکی جو ہوا تو بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگا

غرفوں سے جو جھانکا گردوں کے امواج کی نبضیں تیز ہوئیں
حلقوں میں جو دوڑا بادل کے کہسار کا سر چکرانے لگا

پردہ جو اٹھایا بادل کا ، دریا پہ تبسم دوڑ گیا
چلمن جو گرائی بدلی کی ، میدان کا دل گھبرانے لگا

ابھرا تو تجلی دوڑ گئی، ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
الجھا تو سیاہی دوڑا دی، سلجھا تو ضیاء برسانے لگا

کیا کاوش نور و ظلمت ہے، کیا قید ہے، کیا آزادی ہے
انسان کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

"بدلی کا چاند" جوش ملیح آبادی کی منظریہ نظموں میں بدلتے رنگوں اور جلوؤں کی بنا پر ایک انفرادی شان رکھتی ہے۔ اس نظم میں صنف غزل کی مانند ردیف و قافیہ کی پابندی کی گئی ہے۔ پوری نظم نو اشعار پر مشتمل ہے اور بدلی کے لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے اور نو بہ نو مناظر کی نقش گری کرتی ہے۔ نظم کا پہلا شعر یہ ہے۔

خورشید ،وہ دیکھو ڈوب گیا ظلمت کا نشان لہرانے لگا
مہتاب وہ ہلکے بادل سے چاندی کے ورق برسانے لگا

پہلے شعر میں نظم کے بعض شعری خدوخال ابھرنے لگتے ہیں۔ شعری کردار سامنے آتا ہے وہ مغرب میں ڈوبتے خورشید کو دیکھ رہا ہے، وہ اپنے فرضی ساتھیوں یا دوستوں کی توجہ، "وہ دیکھو" کے تخاطب سے ڈوبتے خورشید کی جانب دلاتا ہے اور کہتا ہے کہ سورج کے ڈوبنے پر (جسے تابش اور جلال کا ناز تھا غروب ہوا) ظلمت کا پھریرا لہرانے لگا۔ یعنی تاریکی کا تسلط قائم ہوا، دوسرے مصرعے میں مہتاب ہلکے بادل سے چاندی کے ورق برساتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس طرح سے شعر کے دو مصرعوں سے جو منظر نامہ

مشکل ہوا ہے وہ متضاد نوعیت کا ہے۔ ایک ظلمت کا حاوی ہونا، دوسرے آسمان پر مہتاب کی جلوہ نمائی۔ یہ متضاد صورت حال نظم کو تخیلی سطح پر لے آتی ہے۔ اس شعر میں منظر کا تغیر رفتارِ وقت کے نتیجے میں واقع ہوا ہے۔ شام ہوتے ہی ظلمت کا تسلط ہو گیا، لیکن رات کے آتے آتے مہتاب ہلکے بادلوں میں نظر آنے لگا اور چاندی کے ورق برسانے لگا۔ ظاہر ہے پہلا ہی شعر نظم کی تخیلی اساس فراہم کرتا ہے جو اسے رسمی فطرت نگاری کی حقیقی سطح سے ماورا کرتی ہے۔ دوسرا شعر یہ ہے۔

وہ سانولے پن پر میدان کے ہلکی سی صباحت دوڑ چلی
تھوڑا سا ابھر کر بادل سے وہ چاند جبیں جھلکانے لگا

اس شعر میں چاند کی تجسیم کاری کا عمل مزید استوار ہوتا ہے۔ چاند بادل سے تھوڑا سا ابھر کر اپنی جبین جھلکاتا ہے۔ اسکی یہ خود نمائی اس کی دل پذیری کی اک ادا کی غماز ہے۔ اس سے میدان کے سانولے پن میں ہلکی سی صباحت دوڑتی ہے۔ پہلے مصرعے میں میدان کے استعمال سے اس مقام کی تعین ہوتی ہے جہاں متکلم اور مخاطبین موجود ہیں۔ اس کے بعد

لو ڈوب گیا پھر بادل میں، بادل میں وہ خط سے دوڑ گئے
اور پھر وہ گھٹائیں چاک ہوئیں ظلمت کا قدم تھرانے لگا

اس شعر میں چاند پھر بادل میں ڈوب جاتا ہے اور متکلم احباب کو پھر مشاہدہ کرنے کی دعوت دیتا ہے، وہ کہتا ہے بادل میں چاند کے ڈوب جانے سے بادل میں نور کی لکیریں سی دوڑ گئیں۔ معاً منظر بدلتا ہے اور متکلم مخاطبین کی توجہ اس کی طرف 'لو' کہہ کر دلاتا ہے۔ معاً آسمان پر گھٹائیں چاک ہو جاتی ہیں اور زمین پر ظلمت کے جمائے ہوئے قدم تھرانے لگتے ہیں، ظلمت کے قدم جمانے سے ظلمت شر کی قوت کا اشاریہ بن جاتی

ہے۔اگلے شعر میں پھر چاند کے بادلوں میں چھپنے اور نمودار ہونے کے عمل کو حسیاتی پیکروں کی مدد سے پیش کیا گیا ہے۔

بادل میں چھپا تو کھول دیئے بادل میں دریچے ہیرے کے
گردوں پہ جو آیا تو گردوں دریا کے طرح لہرانے لگا

اس شعر کے پہلے مصرعے میں استعارے کا برتاؤ ملتا ہے۔چاند بادل میں چھپ کر ہیرے کے دریچے کھولتا ہے۔یہ بصری پیکر ہے اور ندرت اور حسن کا نمونہ ہے۔اس کے بعد دوسرا بصری پیکر فوراً ابھرتا ہے۔جب چاند آسمان پر نمودار ہوتا ہے تو آسمان دریا کی مانند لہرانے لگتا ہے۔یہ حقیقت کی تقلیب کا سرائیلی انداز ہے۔اگلے شعر میں چاند کا ایک اور دلکش منظر کھلتا ہے۔

سمٹی جو گھٹا تاریکی میں چاندی کے سفینے لے کے چلے
سنکی جو ہوا تو بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگا

اس شعر میں گھٹا کے سمٹنے کے نتیجے میں چاند کا ایک اور رخ نظر آتا ہے،وہ تاریکی میں ''چاند کے سفینے'' لے کے چلتا ہے اور ہوا سنکتی ہے تو ''بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگتا ہے۔''چاندی کے سفینے'' اور ''بادل کے گرداب'' جیسے نادر استعارے شاعر کی تخلیقی ذہانت کے مظہر ہیں اب ایک اور تصویر ابھرتی ہے۔

غرفوں سے جو جھانکا گردوں کے امواج کی نبضیں تیز ہوئیں
حلقوں میں جو دوڑا بادل کے کہسار کا سر چکرانے لگا

چاند گردوں کے غرفوں سے جھانکتا ہے اور گردوں کی امواج کی نبض تیز ہو جاتی ہیں۔دوسرے مصرعے میں چاند کی تابنا کی اور حسن کا ایک اور رخ ابھرتا ہے یعنی وہ بادل کے دائروں میں دوڑتا ہے،تو کہسار کا سر چکرانے لگتا ہے۔لیجئے ایک اور منظر

پردہ جو اٹھایا بادل کا، دریا پہ تبسم دوڑ گیا
چلمن جو گرائی بدلی کی، میدان کا دل گھبرانے لگا

اب بادل چاند کے لئے پردہ بن گیا اور چاند اس پردے کو اٹھاتا ہے تو نتیجے میں دریا پہ تبسم دوڑ جاتا ہے۔ پھر چاند بدلی کے چلمن گراتا ہے تو میدان کا دل گھبراتا ہے۔ پس چاند کی روشنی، حیات، حرکت اور حسن کی علامت بن جاتی ہے۔ اب یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

ابھرا تو تجلی دوڑ گئی، ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
الجھا تو سیاہی دوڑا دی، سلجھا تو ضیاء برسانے لگا

اس شعر میں بھی چاند کے ابھرنے اور ڈوبنے کی منظر کشی کی گئی ہے۔ چاند ابھرتا ہے تو تجلی پھیل جاتی ہے اور ڈوبتا ہے تو فلک بے نور ہوتا ہے۔ بادلوں سے الجھا تو ''سیاہی دوڑادی'' اور سلجھ گیا تو ''ضیاء'' برساتا ہے۔ اور آخری شعر یہ ہے:

کیا کاوش نور وظلمت ہے، کیا قید ہے، کیا آزادی ہے
انسان کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

یہ شعر فطرت کے خارجی منظر کو انسان کے حوالے سے ایک نئی معنوی جہت سے آشنا کرتا ہے۔ منظر نور وظلمت کی آویزش کو پیش کرتا ہے اور انسان کی تڑپتی فطرت کا معروضی متلازمہ بن جاتا ہے۔ نظم میں انسان خود متکلم ہے۔ وہ شعری نگاہ اور جمالیاتی تخیل رکھتا ہے، جس کی بناء پر وہ بدلی میں چاند کے بدلے منظروں اور نور وظلمت کی آویزش کی تمثیل دیکھ لیتا ہے۔ نور وظلمت کو وہ قید اور آزادی کا استعارہ قرار دیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شعری کردار اپنی تڑپتی ہوئی فطرت کا مفہوم سمجھنے کے لئے بے چین ہے۔ اور وہ عالم فطرت کی جانب رجوع کرتا ہے اور دریا کے کنارے ایک میدان میں ہم

جنسوں کے پاس پہنچ جاتا ہے، وہاں اسکی نظر مہتاب اور بادل کی آویزش پر پڑتی ہے۔ یہ آویزش ظاہر ہے، متکلم کے تخیل کی کرشمہ سازی ہے اور اسکے ذہنی رویے کی غماز ہے، اس سے نظم حقیقت نگاری کی جامد سطح سے بلند ہوکر تخیل کی حرکت پذیری سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نظم منظر نگاری ہی کے ذیل میں آتی ہے اور غیر ضروری توضیح اور تفصیل سے گرانبار ہے۔ لفظوں کی تکرار اور اصراف سے شاعر کی لسانی بصیرت اور تنظیم کاری دھندلا جاتی ہے اور تجربے کی وحدت پذیری کو بھی زک پہنچتا ہے۔ نظم میں بعض الفاظ مثلاً بادل کا تواتر غیر ضروری تکراریت کو راہ دیتا ہے اور توضیح پسندی کا یہ عالم ہے کہ آٹھواں شعر محض بھرتی کا ہو کے رہ جاتا ہے۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں بادل اور چاند کی آویزش کے خوبصورت اور شاعرانہ مرقعے ملتے ہیں۔ منظر کی لحہ بہ لحہ تبدیلی کی تصویرکشی باریک مشاہدے اور تخیل آرائی کے بغیر ممکن نہ تھی، چنانچہ ایک شعر میں چاند کے بادل میں چھپتے ہی بادل میں "ہیرے کے دریچے" کھل جاتے ہیں اور گردوں پر نظر آتے ہی گردوں دریا کی طرح "لہرانے" لگتا ہے اور یہ خارجی منظر کی تخیلی بازآفرینی کی ایک عمدہ مثال ہے نظم کی منظر نگاری مصور کے موقلم کی مرہون ہے اور شعری کردار کا جمالیاتی احساس، باریک بینی، تخاطب، لاشخصیت اور فطرت پرستی نظم کو حسیات کے لیے خوانِ نعمت بناتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ نظم نور وظلمت کی آویزش کو ابھارتی ہے مگر یہ شاعر کے کسی گہرے مفکرانہ رویے کی نمائندگی نہیں کرتی۔ یہ نظم دراصل شاعر کے رومانی رویے کی عکاسی کرتی ہے۔ فطرت کے بارے میں رومانی شعرا کے دو واضح نظریات رہے ہیں۔ (۱) فطرت ایک زندہ قوت ہے اور اس میں ایک ازلی روح جاری وساری ہے۔ (۲) فطرت انسان کی ذہنی اور جذباتی حالتوں کا آئینہ ہے جوش کے یہاں فطرت ذی روح ضرور ہے لیکن ان معنوں میں نہیں جن معنوں میں ورڈس ورتھ فطرت کو ذی روح قرار دیتا ہے۔ اس کا

رویہ Pantheistic ہے وہ فطرت کے متنوع مظاہر و آثار کو انسان کی ذہنی حالتوں کے مشابہ قرار دیتا ہے۔ جوش کی رومانیت فطرت کے بدلتی رنگوں کی مصوری سے بھی ظاہر ہوتی ہے اور زیر مطالعہ نظم جس میں ''انسان کی تڑپتی فطرت'' جو جویائے راز ہے اور خاص کر آزادی اور غلامی کے رموز کی نقاب کشائی کی آرزومند ہے، بھی ان کی فطرت پسندی کی دلیل ہے۔ پس، نظم اختتام پر ایک فکری نہج کو ابھارتی ضرور ہے لیکن یہ کسی نظام فکر کی جانب اشارہ نہیں کرتی، جو علامہ اقبالؔ کی خاصیت ہے۔

آوارہ

اسرار الحق مجاز

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارا پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک دربدر مارا پھروں
اے غم دل کیا کروں ،اے وحشت دل کیا کروں

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے ملا کا عمامہ، جیسے بنئے کی کتاب
جیسے مفلس کی جوانی ، جیسے بیوہ کا شباب
اے غم دل کیا کروں ،اے وحشت دل کیا کروں

یہ روپہلی چھاؤں، یہ آکاش پر تاروں کا جال
جیسے صوفی کا تصور،جیسے عاشق کا خیال
آہ ! لیکن کون سمجھے کون جانے جی کا حال
اے غم دل کیا کروں ،اے وحشت دل کیا کروں

پھر وہ ٹوٹا اک ستارہ ، پھر وہ چھوٹی پھلجھڑی
جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی
ہوک سی سینے سے اُٹھی، چوٹ سی دل پر پڑی
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

جھلملاتے قمقموں کی راہ میں زنجیر سی
رات کے ہاتھوں میں دن کی موہنی تصویر سی
میری چھاتی پر مگر چلتی ہوئی زنجیر سی
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ میخانے میں چل
پھر کسی شہناز لالہ رُخ کے کاشانے میں چل
یہ نہیں ممکن تو پھر اے دوست ویرانے میں چل
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

ہر طرف بکھری رنگینیاں، رعنائیاں
ہر قدم پر عشرتیں لیتی ہوئی انگڑائیاں
بڑھ رہی ہیں گود پھیلائے ہوئے رسوائیاں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے نوچ لوں
اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں
ایک دو کا ذکر کیا سارے کے سارے نوچ لوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

دل میں ایک شعلہ بھڑک اُٹھا ہے آخر کیا کروں
میرا پیمانہ چھلک اٹھا ہے آخر کیا کروں
زخم سینے کا مہک اُٹھا ہے آخر کیا کروں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

مفلسی اور یہ مظاہر ہیں نظر کے سامنے
سینکڑوں سلطان جابر ہیں نظر کے سامنے
سینکڑوں چنگیز و نادر ہیں نظر کے سامنے
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

لے کے ہراک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دوں
تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں
کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

بڑھ کے اس اندر سبھا کا ساز و ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستان پھونک دوں
تختِ سلطاں کیا، میں سارا قصرِ سلطان پھونک دوں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

آوارہ

اسرار الحق مجاز

مجاز کی نظم 'آوارہ' پندرہ بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند تین مقفی مصرعوں اور ایک ٹیپ کے مصرعے ''اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں'' سے مل کر بنا ہے۔ یہ نظم بلاشبہ مجاز کی بہترین نظم قرار دی جاسکتی ہے، اُنہوں نے یوں تو پچاس سے زاید نظمیں لکھی ہیں اور نقادوں کی عام رائے یہ ہے کہ وہ غزل کے مقابلے میں نظم ہی کے شاعر ہیں۔ ان نظموں میں چند نظمیں مثلاً ''ایک غمگین یاد''، ''فکر'' یا ''اندھیری رات کا مسافر'' فکر و خیال کی شعری تشکیل کی مثالیں ہیں تاہم ''آوارہ'' ان سبھی نظموں میں تخلیقی فضا، تصویر کاری اور جذبے کی شدت کی بناء پر ایک امتیازی شان رکھتی ہے۔

نظم کے اولین بند میں ''میں'' متکلم کے طور پر سامنے آتا ہے۔ وہ خود کلامی میں مصروف ہے ''غیر کی بستی'' میں رات کو ''جگمگاتی جاگتی سڑکوں'' پر آوارہ پھرتے ہوئے وہ اپنے مشاہدہ و فکر کی تجسیم کرتا ہے۔ اجنبیت اور تنہائی کے شدید احساس کے تحت وہ کسی اور سے نہیں بلکہ اپنے ''غم دل'' اور ''وحشت دل'' سے مخاطب ہو کر اپنی آوارگی کا ذکر کرتا ہے۔ ''اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں'' کے مصرعے کی نشست الفاظ، اس کے استفہامیہ انداز اور پھر مصرعے کے دونحوی اجزاء سے شعری کردار کی ذہنی کیفیت کا سراغ ملتا ہے، وہ ذات گزیں ہے اور خارجی ماحول سے عدم مطابقت کے نتیجے میں ذات کی جانب رجوع کرتا ہے، اس کی ذات کا شناخت نامہ اس کا ''غم دل'' ہے، جو درد، مایوسی اور بے بسی کا اشاریہ ہے اور

لہجے کی غمناکی، بیچارگی اور آہستگی پر حاوی ہے، تاہم مذکورہ مصرعے کے دوسرے جز یعنی ''اے وحشتِ دل کیا کروں؟'' میں لہجہ کی تبدیلی واقع ہوئی ہے، اب اس میں درد اور بے بسی کے ساتھ احتجاج، بغاوت، جھنجھلاہٹ کا جذبہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔

نظم کا پہلا بند، جو لفاظی سے پاک ہے اور پہلے بند کے پہلے تین الفاظ ہی یعنی ''شہر کی رات''، نظم کے باطن میں وارد ہونے اور اس کی اسراریت کو چھونے میں کلیدی رول ادا کرتے ہیں، اس بند میں شعری کردار کے ظاہر و باطن کی ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور اس کا عمل، ردعمل، لہجے کی تبدیلیاں اور مخصوص ذہنی رویہ اسے حقیقت سے منقطع کر کے فرضیت کی جانب لے جاتا ہے اور قاری بلا حیل و حجت اُس کی جانب متوجہ ہوتا ہے۔

دوسرے بند میں اور دوسرے بند سے آخری بند تک فرضی کردار کی متنوع اور تغیر پذیر ذہنی اور جذباتی کیفیات بتدریج منکشف ہوتی ہیں۔ یہ کیفیات غم، درد، خواب، اجنبیت، ترغیب، خوف، عزم، محرومی، بیزاری، احتجاج، بے بسی، بغاوت، تشدد اور انقلاب پر محیط ہیں، نتیجے میں نظم میں ایک ایسی بھرپور پیچیدہ، زندہ اور حساس جمالیاتی شخصیت اُبھرتی ہے، جو مخالف حالات کی جبریت کی شکار ہے۔ یہ شخصیت تمام و کمال ایک تخیلی شخصیت ہے، مجاز کے معجزہ کار ذہن کی تخلیق، یہ عجب اتفاق ہے کہ نظم کے باطن سے جنم لینے والی یہ اسراری شخصیت مجاز کی حقیقی شخصیت سے مماثلت کے کئی پہلو رکھتی ہے، یہ محض اتفاق ہے اور اس سے نظم کی خودمختار تخیلی وجود کی اعتباریت کو کوئی زک نہیں پہنچتا کیونکہ یہ بہرنوع تخیلی کارگزاری ہی کی پاسداری کرتا ہے۔

مجاز کے سوانح نگاروں نے لکھا ہے کہ اُن کی مختصر سی زندگی آرزو اور شکست آرزو کے کرب ہی میں گذری، اُن کی نظم ''آوارہ'' اُن کی زندگی اور اُن کے ذہنی، جذباتی اور تخلیقی رویوں سے اس قدر ہم آہنگ ہے کہ تعجب ہوتا ہے اور نظم کی منفرد خوبی یہ ہے کہ یہ پھر بھی اپنے تخلیقی وجود پر اصرار کرتی ہے، ایک اور فرضی کردار کے رویوں کی تخلیقی تعبیر بن

کر سامنے آتی ہے۔

نظم میں یوں تو نازک دلی جذبات کا اظہار ملتا ہے لیکن یہ محض جذبات کی تموج کاری کی نظم نہیں بلکہ فکر و خیال کی متانت اور ٹھہراؤ کی حامل بھی ہے، یہ نظم دل سے نکلی ہے مگر ذہن سے لاتعلق نہیں ہے۔ نظم مختلف ذہنی وقوعات سے عبارت ہے، یہ ''جھلملاتے قمقموں کی زنجیر سی'' کا تاثر پیدا کرتی ہے اور فضا کو منور کرتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ نظم جذبہ و احساس کا محض بیان نہیں بلکہ ان کی پیکری بازیافت ہے، نظم میں پیکروں کا خوبصورت اجتماع ہے جو ستاروں کے جھرمٹ کی مانند چمکتا ہے۔ پیکروں کی یہ کثرت مجاز کے غیر معمولی تخلیقی ذہن کا ثبوت ہے، یہ پیکر بصری، سمعی، لمسی اور شامی حواس کی تشفی کا سامان کرتے ہیں اور شاعر کی شخصیت کی جمالیاتی ثروت کی توثیق کرتے ہیں، یہ پیکر بیشتر صورتوں میں استعاراتی و علامتی نوعیت کے ہیں مثلاً دہکی ہوئی شمشیر، تاروں کا جال، موتی کی لڑی، ویرانے، طوفان بلا، دروازے، عہد وفا، زنجیر ہوا، شعلہ اور اندر سبھا وغیرہ، ظاہر ہے یہ معنوی امکانات سے معمور ہیں اور جو پیکر تشبیہاتی ہیں مثلاً

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے ملّا کا عمامہ، جیسے بنئے کی کتاب
جیسے مفلس کی جوانی، جیسے بیوہ کا شباب

وہ بھی حسیاتی کیفیت، مشاہدے کی باریکی اور تلازمی کیفیت سے نظم کی علامتی ساخت کو تقویت پہنچاتے ہیں۔

دوسرے، تیسرے، چوتھے، پانچویں اور چھٹے بندوں میں شعری کردار رات کے سفر، جو خواب سفر ہے، کو جاری رکھتے ہوئے گرد و پیش کے ماحول کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے ردعمل (جو تغیر آشنا ہے) کا اظہار کرتا ہے، وہ جھلملاتے قمقموں کی راہ میں زنجیر سی کی موہنی تصویر کو دیکھ کر ''میرے سینے پر مگر دہکی ہوئی شمشیر سی'' کو محسوس کرتا ہے۔ وہ ''آکاش

پررو پہلی چھاؤں'' یعنی ''تاروں کے جال'' کو دیکھ کر صوفی کے تصور اور عاشق کے خیال کی پاکیزگی کو یاد کرتا ہے۔ وہ آکاش پر ایک ستارے کے ٹوٹنے کو پھلجھڑی کے چھوٹنے پر محمول کرتا ہے اور اسے ''موتی کی لڑی'' قرار دیتا ہے جو نہ معلوم کس شخص کی قسمت میں ہے، ''موتی کی لڑی'' کی علامتی معنویت کی حد بندی ممکن نہیں، معارات مجسم ہو جاتی ہے اور ہنس ہنس کر شعری کردار کو میخانے یا کسی لالہ رخ کے کاشانے میں، اور اگر یہ ممکن نہیں تو ویرانے کی جانب چلنے کو کہتی ہے، وہ ہر طرف رنگینیاں اور عشرتیں بکھری ہوئی دیکھتا ہے، لیکن ان کے ساتھ ہی گود پھیلاتی ہوئی رسوائیاں بھی آگے بڑھتی ہیں۔

ساتویں اور آٹھویں بند میں مرکزی کردار خارج سے داخل کی جانب رجوع کرتا ہے اور اپنے آپ کا تعارف کرواتا ہے:

راستے میں رک کے دم لے لوں، یہ مری عادت نہیں
لوٹ کر واپس چلا جاؤں، مری فطرت نہیں
اور کوئی ہمنوا مل جائے، یہ قسمت نہیں

عزم سفر، مراجعت کے خیال کی تنسیخ اور ہمسفر سے محرومی کا شاید اس سے بہتر اظہار ممکن نہیں، وہ قدم رو کے بغیر زندگی کے سفر کو جاری رکھتا ہے، یہ سفر اسے ''طوفان بلا'' سے متصادم کرواتا ہے، حالانکہ عافیت کے کتنے ''دروازے'' اس کے لئے وا ہیں، مگر وہ ''عہد وفا'' کا پابند ہے، اگلے بند میں وہ ایک تیز جذباتی ردعمل کے تحت سب بندھنوں سے چھٹکارا پانے کے ساتھ ہی ''عہد وفا'' بھی توڑنے کی خواہش کرتا ہے اور ساتھ ہی ''زنجیر ہوا'' کی شکست بھی چاہتا ہے، اس کے ذہنی رویے کی یہ تبدیلی اس کی سائیکی کی پیچیدگی کو ظاہر کرتی ہے۔

نویں بند میں شعری کردار کا جذباتی ردعمل پھر سکوں یاب ہوتا ہے، اس کے سامنے ایک محل ہے، جس کی آڑ سے ''پیلا ماہتاب'' نکلا ہے۔ ماہتاب پر نظر پڑتے ہی

اسے ''ملاّ کا عمامہ'' ''بنیئے کی کتاب'' ''مفلس کی جوانی'' اور ''بیوہ کا شباب'' یاد آتا ہے۔ یہ تشبیہات جدت اور ندرت کے ساتھ ساتھ شاعر کے مشاہدے کی سچائی اور سماجی زندگی سے گہری وابستگی پر دلالت کرتی ہیں۔

بقیہ پانچ بندوں میں جذبات کی لے تمام تر باغیانہ اور احتجاجی نوعیت کی ہے، لیکن یہ دیگر انقلابی شعراء مثلاً جوش کی طرح محض بیانیہ نہیں، بلکہ استعاراتی اور علامتی ہے، شعری کردار باغیانہ جذبے کو ''شعلے کے بھڑکنے'' ''پیمانے کے چھلکنے'' اور ''زخم کے مہکنے'' سے تعبیر کرتا ہے، وہ آسمان کے سارے ''مردہ چاند تاروں'' کو نوچنے کی خواہش کرتا ہے، وہ ''سینکڑوں چنگیز و نادر'' کو ''نظر کے سامنے'' دیکھتا ہے اور آگے بڑھ کر کسی چنگیز کے ہاتھوں کا خنجر توڑنے اور اس کے ''تاج پر دمکتے پتھر'' کو توڑنے کی باغیانہ خواہش کا اظہار کرتا ہے۔

آخری بند میں شعری کردار کا سفر نامہ انجام کو پہنچتا ہے اور نظم تکمیلیت کی حدوں کو چھوتی ہے، وہ ''اندرسبھا'' میں شریک بھی ہے اور اس کا تماشائی بھی، اس کے باطن میں خواب سفر کے سارے مشاہدات اور تجربات سے کہرام برپا ہے، وہ عشرت کدے کے ''سازو ساماں'' کے ساتھ ہی ''سارے قصر سلطان'' کو بھی پھونک دینے کے جذبے کا اظہار کرتا ہے اور ٹیپ کا مصرعہ اُس کی پیچیدہ ذہنی کیفیت کو دو چند کرتا ہے۔

نظم میں جو شعری شخصیت نمودار ہوتی ہے، وہ دو حیثیتوں سے گہری معنویت رکھتی ہے۔ اول، یہ شخصیت زندگی کی بنیادی سچائیوں کا عرفان حاصل کرنے کا وسیلہ بن جاتی ہے یہ ایک ایسے خواب پرست جوشیلے، رومانی، انقلاب پسند حساس نوجوان کی تصویر ابھارتی ہے، جو زندگی کی بہتری اور رتابناکی کی آرزو رکھتا ہے، لیکن سماجی اور ''سیاسی چنگیزیت'' اُس کی آرزو کو خاک میں ملاتی ہے، دوم، یہ نظم علامتی فضا کی بناء پر انسان کی ازلی بیچارگی، جو اس کے خوابوں، خواہشوں اور احتجاج کے باوجود برقرار رہتی ہے، کا احساس دلاتی ہے اور نظم ایک دائمی جذب وکشش اسے حاصل کرتی ہے۔

عشرت رفتہ

اختر شیرانی

تجھے کیوں عشرتِ رفتہ کی یاد آتی ہے رہ رہ کر
میرے نادان دل کچھ تو بتا یہ ماجرا کیا ہے؟
پرانے قصے دہرانے سے آخر فائدہ کیا ہے ؟
بتا ماضی کی دُھن کیوں اتنا تڑپاتی ہے رہ رہ کر؟

کسی کا حال دنیا میں کبھی یکساں نہیں رہتا
جہاں دیکھو تغیر ہی تغیر کی حکومت ہے
تغیر اصل ہستی ہے تغیر اصل فطرت ہے
تغیر ہو نہ جس انساں میں وہ انساں نہیں رہتا
خزاں کے بعد آتی ہیں بہاریں باغ عالم میں
بہاریں ختم ہونے پر خزاں کا دور آتا ہے
چمن روتا ہے اک دن دوسرے دن مسکراتا ہے
غرض عمریں گزر جاتی ہیں یوں شادی و ماتم ہیں

تو اپنے رنج کو راحت بناسکتا نہیں اے دل
بلا کر عشرت رفتہ کو لا سکتا نہیں اے دل

عشرت رفتہ

اختر شیرانی

نظم ''عشرت رفتہ'' سانیٹ کی صنف میں لکھی گئی ہے۔ نظم میں اختر شیرانی نے آسان عنوان میں خیال آرائیوں اور دانش مندانہ نکات کے باوجود ایک مربوط تخیلی تجربے کو ابھارنے کی سعی کی ہے۔ بنیادی طور پر اس میں متکلم اپنے دل سے مخاطب ہو کر اپنی داستانِ حیات اجمالاً پیش کرتا ہے، وہ اپنے دل سے پوچھ رہا ہے کہ اسے کیوں ''عشرتِ رفتہ'' کی یاد رہ رہ کر آتی ہے۔ متکلم کے لئے اس کے دل کی عشرتِ رفتہ کی یاد میں کھو جانا اس لئے ایک مسئلہ بن جاتا ہے کیونکہ یہ یاد، ماضی کی دھن بن جاتی ہے، جو اسے رہ رہ کر تڑپاتی ہے۔

بتا ماضی کی دھن کیوں اتنا تڑپاتی ہے رہ رہ کر؟

''اتنا تڑپاتی'' کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا سارا وجود ہمہ اضطراب بن جاتا ہے اور اس غیر معمولی مضطرب حالت میں اس کے لئے حال اور مستقبل کی معنویت معدوم ہو جاتی ہے اور وہ ''ماضی کی دُھن'' میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس کا دل پر قابو نہیں اور اس کی زندگی رنج وغم اور اضطراب کی تصویر بن گئی ہے۔ اس مسئلے کی شدت کو محسوس کرتے ہوئے پوری نظم میں شعری کردار دانش مندانہ طریقے سے دل کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے اور پہلے بند کے دوسرے اور تیسرے مصرعے میں وہ بہت نرمی، حکمت اور زیرکی سے اُسے سمجھاتا ہے:

میرے نادان دل کچھ تو بتا یہ ماجرا کیا ہے

پرانے قصے دہرانے سے آخر فائدہ کیا ہے

متکلم ماضی کے واقعات کا استدلالی تجزیہ کرتا ہے اور اس طرح اپنے ذہن کی فعالیت کا ثبوت دیتا ہے، وہ ''عشرتِ رفتہ'' کو (جس کی انسلاکی اہمیت واضح ہے) ''پرانے قصے'' سے تعبیر کرتا ہے اور خود یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ اس کے دل کو ماضی کی دھن کیوں اس قدر تڑپاتی ہے۔ اگلے بند میں وہ ایک مفکرانہ لہجے میں تغیر کو اصل ہستی اور اصل فطرت قرار دیتے ہوئے اپنے لئے تسلی کا پہلو ڈھونڈتا ہے۔ تغیر کی حکمرانی کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

کسی کا حال دنیا میں کبھی یکساں نہیں رہتا

جہاں دیکھو تغیر ہی تغیر کی حکومت ہے

تغیر اصل ہستی ہے، تغیر اصل فطرت ہے

اگلا مصرع یہ ہے:

تغیر ہو نہ جس انسان میں وہ انسان نہیں رہتا

وہ تغیر کو انسانیت کی شناخت کا وسیلہ قرار دیتا ہے، انسان فطرت کی طرح تبدیل ہوتا ہے اور جو تغیر نا آشنا رہتا ہے وہ ذہنی طور پر انسانیت سے محروم ہو جاتا ہے اور دام ودد ہو کے رہ جاتا ہے۔ تغیر کے اس بیان کے بعد ہی ''خزاں''، ''باغِ عالم''، ''بہار'' اور ''چمن'' کے حسی پیکروں اور استعاروں کی مدد سے اپنے مؤقف کی درستگی اور جواز کی نشاندہی کرتا ہے۔

خزاں کے بعد آتی ہیں بہاریں باغ عالم میں

بہاریں ختم ہونے پر خزاں کا دور آتا ہے

تاہم یہ شعر ماقبل کے وضاحتی اور بیانیہ انداز کے بجائے شعری کیفیت کو پیش کرتا ہے:

چمن روتا ہے اک دن، دوسرے دن مسکراتا ہے

یہ مصرع نظم کے تجربے کو تخیلی سطح پر لے جانے میں اہم حصہ ادا کرتا ہے، کیونکہ پورے چمن کے ایک دن رونے اور دوسرے دن مسکرانے کا ذکر حقیقت سے گریز کرنے کی توثیق کرتا ہے اور ''چمن روتا ہے'' اور چمن کی تجسیمیت پر دلالت کرتا ہے۔

اسکے بعد جو مصرعہ سامنے آتا ہے وہ بھی ماقبل کے مصرعوں کی مانند وضاحتی انداز کا ہے، یہ مصرعے سانیٹ کے فارم کی ضرورت کو پورا کرتا ہے اور محض بھرتی کا ہو کے رہ جاتا ہے۔

غرض عمریں گزر جاتی ہیں یوں شادی و ماتم میں

تاہم نظم کے آخری دو مصرعے

تو اپنے رنج کو راحت بنا سکتا نہیں اے دل

بلا کر عشرتِ رفتہ کو لا سکتا نہیں اے دل

نہ صرف نظم کی نثریت اکہرے پن اور وضاحت کی گرانی کو کم کرتے ہیں بلکہ غیر متوقع طور پر پورے تجربے کو کسی حد تک شعریت اور تکمیلیت کا بھی سامان کرتے ہیں۔ متکلم دل سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رنج اس کا مقدر ہے اور عشرت رفتہ کو بلانے کے باوجود وہ اسے (عشرتِ رفتہ) واپس نہیں لاسکتا۔ لہجے کی یہ قطعیت متکلم کے اس ترغیب آمیز تفہیمی لہجے سے مختلف ہے جو اس سے قبل تغیر کے اثبات کے بارے میں روا رکھا ہے۔ اس طرح سے نظم تخاطب، لہجے کی تبدیلیوں اور تجربے کی اٹھان کی بناء پر دعوت مطالعہ دیتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض مقامات پر تکرار اور توضیح کے حامل مصرعوں کے مصرعے غیر ضروری ہونے کا احساس دلاتے ہیں چنانچہ

کسی کا حال دنیا میں کبھی یکساں نہیں رہتا

کے بعد یہ مصرے

جہاں دیکھو تغیر ہی تغیر کی حکومت ہے

اور تغیر اصل ہستی ہے تغیر اصل فطرت ہے

غیر ضروری تکراریت کی مثال ہیں۔

تاہم نظم میں الفاظ کی سادگی، روزمرہ کا برتاؤ (پرانے قصے، نادان دل، عمریں وغیرہ) اور فقروں کی نحوی ساخت (کسی کا حال دنیا میں کبھی یکساں نہیں رہتا) اختر شیرانی کی گہری لسانی واقفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں متکلم کیلئے ''عشرتِ رفتہ''، نظم کے سیاق میں ماضی کی گمشدہ یادوں، جو اس کیلئے عشرت زندگی کی ضامن تھیں، کی علامت بن جاتی ہے کیونکہ عشرت رفتہ کی تخصیص و تعین نہیں کی گئی ہے۔

نظم سانیٹ کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اس سے نظم پر یہ منفی اثر پڑا ہے کہ یہ غیر ضروری اجزاء کی شکار ہوگئی ہے۔ سانیٹ کی صنف چودہ مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور ایک متعینہ نظام قوافی کی پابندی کرتی ہے۔ شاعر نے فارم کے لوازم کی پابندی کرتے ہوئے غیر ضروری طور پر قافیہ آرائی کی ہے اور بعض مصرعے محض بھرتی کیلئے شامل کئے ہیں:

کسی کا حال دنیا میں کبھی یکساں نہیں رہتا

اسکے بعد دو ہم قافیہ وردیف مصرعے ''حکومت ہے''، ''فطرت ہے'' تکرار محض ہیں آخری مصرعوں میں ''اے دل'' کی تکرار بھی نظام قافیہ کی پاسداری کی پیدا کردہ ہے۔

بلا کر عشرت رفتہ کو لاسکتا نہیں اے دل

''عشرتِ رفتہ'' کی ترکیب ایک علامتی جہت کی نمود کا باعث بنتی ہے۔ یہ محبت کی عشرت بھی ہوسکتی ہے، دنیوی فارغ البالی، کامرانی اور نشاط وشادمانی بھی ہوسکتی ہے۔ یہ محبوب سے وصال کی عشرت بھی ہوسکتی ہے، جسمانی لذات کی بھی، اس طرح سے نظم بعض وضاحتی اقوال اور بیان واقعہ کے اسقام کے باوجود بعض شعری کوائف کی بناء پر قابل مطالعہ ہے۔

رقص

ن ۔ م۔ راشد

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں
ایسا نہ ہو
رقص گہہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو، نشاں پالے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں
جی میں کہتا ہوں کہ ہاں
رقص گہہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے

زندگی میرے لئے
اک خونین بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین واجنبی عورت اسی کے ڈر سے
ہورہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب
بندگی سے اس درودیوار کی
ہوچکیں ہیں خواہشیں بے سودو رنگ وناتواں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں
اس لئے اب تھام لے
اے حسین واجنبی عورت مجھے اب تھام لے

''رقص''......ن۔م۔راشد

''رقص'' چار بندوں پر مشتمل ایک آزاد نظم ہے، پہلے بند کے پہلے مصرعے ''اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے'' سے متکلم کے لہجے کے عاجزانہ انداز سے اس کے مغلوب ذہنی رویے کا پتہ چلتا ہے، پہلا ہی مصرع رقص گہہ کے پورے ماحول کو سامنے لاتا ہے۔ متکلم کا تخاطب ڈرامائی صورت کی نمود کو ممکن بناتا ہے، متکلم کا لہجہ ملتجیانہ ہے، اور وہ ہم رقص سے التجا کر رہا ہے کہ وہ اسے (متکلم) کو سہارا دے۔ ''اے مری ہم رقص'' کے طرز تخاطب سے مخاطب (ہم رقص) سے اسکی بے تکلفی اور شناسائی کا اندازہ ہوتا ہے، دوسرے مصرعے میں وہ بلا توقف اعتراف کرتا ہے کہ وہ ''زندگی سے بھاگ کر آیا'' ہے:

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

اور پھر نظم کے بقیہ حصے میں دوران رقص اپنی ہم رقص سے، لہجے کے کھلے پن اور اتار چڑھاؤ کے ساتھ ساتھ اپنی بپتا سناتا ہے۔ وہ زندگی کے ہاتھوں تھک ہار کر اپنی ہم رقص سے ملتجی ہے کہ وہ اسے سنبھالا دے یا سہارا دے، جیسا کہ ''تھام لے'' سے ظاہر ہوتا ہے، پہلے ہی بند میں وہ اپنی ہم رقص سے (جو ایک ''حسین واجنبی عورت'' ہے جیسا کہ تیسرے اور چوتھے بند کے آخری مصرعے میں اُسی سے تخاطب سے ظاہر ہوتا ہے) رومان یا جسمانی عیش کوشی یا عشقیہ وابستگی کا اظہار کرنے کے بجائے زندگی کے بھیانک تصور کو پیش کرتا ہے، وہ زندگی سے (جو اس کے لئے ایک بھیانک حقیقت ہے) بھاگ

کر آیا ہے اور اپنی کٹھور صورت میں زندگی اس کے تعاقب میں ہے، وہ اس کے ڈر سے لرزاں ہے اور مفرور ہو کر رقص گھر میں پناہ گزیں ہو گیا ہے:

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں

ایسا نہ ہو

رقص گہہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو، نشاں پا لے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

اسے جیسا کہ ان مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے، فوری طور پر دو اندیشے لرزا رہے ہیں، ایک یہ کہ زندگی اس کا تعاقب کرتے ہوئے کہیں اسے رقص گہہ میں ڈھونڈ نہ لے، اور دوسرے اُسے ''جرم عیش'' کرتے ہوئے دیکھ نہ لے، رقص گہہ کے ''چور دروازے'' کا ذکر کر کے متکلم رقص گہہ سے اپنی دیرینہ واقفیت کا اظہار کر رہا ہے۔

دوسرا بند یہ ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں

جی میں کہتا ہوں کہ ہاں
رقص گہہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے

اس بند میں متکلم ہم رقص سے مخاطب ہو کر رقص کی ''گردشوں'' کو ایک ''مبہم

آسیا کے دور'' سے مشابہ کرتا ہے، جس میں وہ رقص گہہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر کلفتوں کا ہر سنگ ریزہ پیس ڈا! لنے'' کی خواہش کرتا ہے وہ رقص کی شدت سے ''غم کو روندنے'' کی خواہش کرتا ہے، وہ اپنی خواہش کی تشدید کے مطابق الفاظ اور آہنگ وضع کرتا ہے، یہ الفاظ اور آہنگ رقص کی حرکت اور گردش کا تاثر اُبھارتے ہیں: تیسرے بند میں زندگی کی بہیمیت کا استعاراتی بیان ہے:

زندگی میرے لئے

اک خونین بھیڑیے سے کم نہیں

زندگی کا یہ تصور ہلاکت آفریں اور لرزہ خیز ہے، وہ کہتا ہے

اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں

ہو رہا ہوں لحہ لحہ اور بھی تیرے قریب

تاہم ہنگامی طور پر اسے ان آرزوؤں کی تمثیل قرار دیتا ہے، جو اس سے آج تک تکمیل نا آشنا رہی ہیں لفظ ''آرزوؤیں'' تلازماتی امکانات سے پُر ہے، یہ لفظ اپنے سیاق میں جمالیاتی نشاط، جنسی آسودگی، رشتوں کی مسرت، سماجی قدر و منزلت اور ذاتی تحفظیت جیسے تجربی امکانات کو راہ دیتا ہے، آخری بند میں وہ رقص کرتے ہوئے اس سے فاصلہ رکھنے اور خود ہی اس کے عدم جواز کا احساس کر کے اس کی توجیہہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ''عہد پارینہ'' یعنی پرانے وقتوں کا انسان نہیں، جو ساتھ رکھنے کے باوجود اس سے فاصلہ قائم رکھے ہوئے ہے، اس کا المیہ یہ ہے کہ اس کی ''خواہشیں بے سود و رنگ و ناتواں'' ہو چکی ہیں:

بندگی سے اس در و دیوار کی

ہو چکیں ہیں خواہشیں بے سود و رنگ و ناتواں

اور پھر

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

متکلم کا اجنبی خوبصورت عورت سے ''بہت قریب'' سے رقص کرنے کے باوجود اس کے فاصلہ برقرار رکھنا اور اپنے جسم وجاں کی مکمل شکست وریخت کا احوال سنانا (اور وہ بھی ایک اجنبی رقاصہ سے) اور وہ بھی رقص گہہ میں، جو عیش وطرب کی محفل ہے، موقع محل کی مناسبت سے متغائر نظر آتا ہے، تاہم یہ ممکن ہے کہ یہ اسکی خود کلامی (monologue) ہو، راست تخاطب نہ ہو۔ یوں بھی نظم میں اس کے، رقاصہ سے بلاواسطہ تخاطب مخدوش ہی ہے، کیونکہ بار بار بظاہر اس کو مخاطب کرنے کے باوجود اس کے ردعمل کا کہیں سے بھی برملا اظہار نہیں ہوتا، متکلم کی ہم رقص ایک اجنبی خوبصورت عورت ہے، اور متکلم رقص گہہ میں ''زندگی سے بھاگ'' کر آیا ہوا ہے اور پہلی بار اسے ایک اجنبی عورت کیساتھ عیش ونشاط کے چند لمحے بحالت رقص میسر ہوتے ہیں لیکن اسے کوئی خوشی نہیں ملتی، سوائے اس کے کہ وہ اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر رہا ہے، وہ رقص کر رہا ہے، پوری شدت کے ساتھ اور ہم رقص کی خوبصورتی اور کشش کو بھی محسوس کر رہا ہے مگر زندگی کے جبر وقہر سے خوفزدہ ہے، وہ اپنے وجود کی شکستگی کے احساس کو مٹا نہیں سکتا، ایسا لگتا ہے کہ اس کے تمام حوصلے شکست ہو گئے ہیں، یہاں تک کہ رقص گہہ کے دیوار و در بھی اسے ''بندگی'' ہی کا احساس دلاتے ہیں، زندگی کے جبر وقہر سے وہ نفسیاتی طور پر بھی انتشار واختلال کا شکار ہو گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ عیش کدے میں بھی ''ڈر سے لرزاں'' ہے اور زندگی اس کیلئے ایک ''خونین بھیڑیا'' ہے اور پھر ''رقص گہہ کے دیوار ودر'' بھی غلامی اور حبس کا احساس دلاتے ہیں، لفظ ''ڈر'' نظم میں دو بار استعمال ہوا ہے اور ڈر نے اس کے حواس کو منتشر اور جسم کو شل کر دیا ہے، اس خستہ حالت کے پیش نظر وہ اپنی ہم رقص سے متعدد بار (چھ بار) عاجزانہ لہجہ میں سہارا دینے کی درخواست کرتا ہے۔

نظم کا مرکزی کردار واضح طور پر زندگی کی قہر سامانی سے شکست ہو چکا ہے، نظم کے سیاق میں اس کی شکست خوردگی وثوق انگیز ہو جاتی ہے، لیکن اگر تجربے کی یہی اور اتنی ہی صورت ونوعیت قائم ہو جاتی ہے تو یہ کسی ندرت، وقعت یا پہلوداری سے محروم ہو جاتی ہے لیکن ایسا نہیں ہوتا، نظم فی الواقعہ اس مقام سے آگے نکل جاتی ہے، اور نئی جہات کی یافت کرتی ہے شعری کردار کی حد درجہ محرومی، خوف اور شکستگی اس وقت دو چند ہو جاتی ہے جب وہ پوری دنیا سے مایوس ہو کر بلکہ مفرور ہو کر ایک ایسی رقاصہ سے سہارا طلب کر رہا ہے، جو اجنبی ہے، جس سے اس کا ساتھ وقتی ہے اور جس سے اس کا کوئی جذباتی رشتہ نہیں۔ اس کا ثبوت خود متکلم کی خود کلامی سے ملتا ہے اور اس بات کی مزید توثیق رقاصہ کے بیگانگی کے رویے سے بھی ہوتی ہے، وہ محض رسماً، عادتاً یا تکلفاً اس کے ساتھ رقص کرتی ہے یا محض تاجرانہ رویے یعنی لین دین کے رویے کو روا رکھتی ہے۔

اس سے ایک متضاد (Paradoxal) صورتحال پیدا ہوتی ہے، جو بنیادی تجربے کی وقعت اور کثیر الجہتی کا موجب بنتی ہے چنانچہ متکلم یعنی ایک فرد کی سرگزشت کے علاوہ نظم انسان کی ازلی بیچارگی اور تنہائی کا اشاریہ بن جاتی ہے، آخری چار مصرعے متکلم کی اندرونی بحرانی حالت کے علاوہ اس کی مکمل بے دست و پائی کی مظہر ہے:

جسم سے تیرے لپٹ تو سکتا ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں
اس لئے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے

آخری دو مصرعوں میں "اب تھام لے" کی عاجزانہ تکرار طنزیہ پہلو کو بھی ابھارتی ہے، یعنی متکلم ایک انسان یعنی رقاصہ سے انتہائی بیچارگی کے عالم میں سہارا مانگتا ہے جو اسے سہارا نہیں دے سکتا۔

نظم میں متکلم کی تمام تر توجہ رقاصہ پر مرکوز ہونے کے باوجود، اپنی ذات سے اسکی بیگانگی کو ظاہر نہیں کرتا، وہ رقص کی طوفانی شدت میں بھی اپنے غم کو نہیں بھولتا، رقص گاہ کے عیش ونشاط کے ماحول میں ایک تھکے ہارے انسان کا ایک خوبصورت عورت سے رقص کرتے ہوئے، یہ خواہش کرنا کہ وہ اسے ہاتھوں سے تھام لے، کیونکہ وہ ٹوٹ پھوٹ چکا ہے۔ اس کے غم واندوہ کو شدید سے شدید تر کرتا ہے، اور ساتھ ہی نظم کی تخیلی فضا کی پیچیدگی کو مستحکم کرتا ہے، پوری نظم کے مصرعے اپنی طوالت اور ساتھ ہی اختصار کے ساتھ رقص کی لے کی تبدیلیوں کو ظاہر کرتے ہیں، دوسرے بند میں رقص کی شدت اور تحرک کا اندازہ ''مبہم آسیا'' کے استعارے سے لگایا جاسکتا ہے اور متکلم کی ذہنی حالت رقص کی گردش کے مطابق بے نقاب ہوتی ہے، یہاں تک کہ آخری بند میں ''اب تھام لے'' سے رقص کے اختتامیہ کا احساس ہوتا ہے، جو شعری کردار کی افتادگی اور درماندگی پر منتج ہوتا ہے اور نظم ایک مکمل ومربوط تجربے پر محیط ہو جاتی ہے۔

'کھنڈر، آسیب اور پھول'......وحید اختر

یہ بھی طلسم ہوشربا ہے
زندہ چلتے پھرتے، ہنستے روتے نفرت اور محبت کرتے انسان صرف ہیولے اور دھویں کے مرغولے ہیں

ہم سب اپنی اپنی لاشیں اپنے تو ہم کے کاندھوں پر لادے سست قدم واماندہ
خاک بہ سر دامان دریدہ، زخمی پیروں سے کانٹوں انگاروں پر چلتے رہتے ہیں

ہم سب ایک بڑے قبرستان کے آوارہ بھوت ہیں
جن کے جسم تو ہاتھ لگانے سے تحلیل خلا میں ہوں
جن کی روحوں کا ظاہر سے ظاہر گوشہ ہاتھ نہ آئے

ہم کو ماضی کے ورثے میں کہنہ قبریں، گرتے ملبے اور آسیب زدہ کھنڈروں کے ڈھیر ملے ہیں
روشن شب تاب دیئے جن سے ماضی کو نور ملا تھا، یوں جلتے ہیں
جیسے اک پر ہول بیاباں کے تیرہ سناٹے میں

کچھ بھوتوں نے
رہ گم کردہ سیاحوں کو بھٹکانے کی خاطر آگ جلائی ہو

اب یہ اجالے صرف دھواں ہیں
اور آسیب زدہ کھنڈروں کی چھت کے چٹخنے شہتیروں کے شور میں کوئی ہنستا ہے
جھڑتا چونا، گرتی مٹی، نیم معلق دیوار و در
چپکے چپکے روتے ہیں
طاقوں کے خاموش دیے ظلمت کو بڑھاوا دیتے ہیں
ہم سب اپنی اپنی لاشیں اٹھائے اپنے انا کے دوش پہ لادے
اک قبرستاں کی پُر ہول اداسی سے اکتائے
اک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں

منتظر مرگ انبوہ ہجوم آنکھوں کے خالی کاسے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے
جانے کب کوئی آئے گا جو اپنے دامن کی ہوا سے آگ لگا کر
بھوتوں کا جلنا دیکھے گا
اور بھیانک سائے گلے مل مل کر کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

'کھنڈر، آسیب اور پھول'......وحید اختر

نظم کا پہلا مصرع یہ ہے:

یہ بھی طلسم ہوشربا ہے

یہ مصرعہ نظم کی خیالی اور طلسماتی فضا آفرینی میں کلیدی رول ادا کرتا ہے، متکلم ایک انوکھے منظر کو دیکھتا ہے اور انکشاف کرتا ہے کہ یہ منظر بھی ماقبل کے منظر یا مناظر کی طرح ''طلسم ہوشربا'' ہے، اس استعجابیہ کلمے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پہلے بھی اس نوع کے طلسمی مناظر سے گذرا ہے، اس طرح سے متکلم کی شخصیت کا انوکھا پن اُبھرتا ہے، وہ متعدد، طلسمات سے ہو کے آیا ہے، اور خود طلسم آشنا اور طلسم کشا دکھائی دیتا ہے، لفظ''یہ'' سے طلسماتی منظر مجسم ہو جاتا ہے اور پھر پہلے بند کے یہ دو مصرعے طلسم آرائی کرتے ہیں

زندہ چلتے پھرتے، ہنستے روتے نفرت اور محبت کرتے انساں

صرف ہیولے اور دھویں کے مرغولے ہیں

ان مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس طلسمی دنیا میں موجود ''زندہ چلتے پھرتے'' اور انسانی صفات سے متصف انسان حقیقی نہیں بلکہ ''صرف ہیولے اور دھویں کے مرغولے ہیں''، متکلم اس بند میں ایک راوی یا ناظر کے طور پر سامنے آتا ہے اور انسانوں کی متناقض صورت یعنی انسان ہوتے ہوئے بھی ان کی تقلیب (metamor phosio) پر اظہار تعجب کرتا ہے اس کے استعجاب میں استفہامیہ پہلو بھی ہے، کیونکہ دوسرے بند میں وقفہ خاموشی کے بعد وہ ہیولائی انسان گویا ہوتے ہیں اور ان کا نمائندہ ''ہم'' حسیاتی

پیکروں میں اپنی افتاد ''Plight'' کی مصوری کرتا ہے:

ہم سب اپنی اپنی لاشیں اپنے تو ہم کے کاندھوں پر لادے سست قدم واماندہ خاک بہ سر داماں دریدہ، زخمی پیروں سے کانٹوں انگاروں پر چلتے رہتے ہیں

ہم سب ایک بڑے قبرستاں کے آوارہ بھوت ہیں

جن کے جسم تو ہاتھ لگانے سے تحلیل خلا میں ہوں

جن کی روحوں کا ظاہر سے ظاہر گوشہ ہاتھ نہ آئے

اس بند کے متنوع پیکر یعنی ''خاک بہ سر''، ''داماں دریدہ''، ''کانٹوں انگاروں''، ''تو ہم کے کاندھوں'' اور ''ایک بڑے قبرستان کے آوارہ بھوت'' وغیرہ شدت سے ظاہر کرتے ہیں کہ یہ معتوب، سحر گزیدہ آسیب زدہ اور مرگ تصویر لوگ ہیں۔

اس کے بعد پھر وقفہ ہے، اور تیسرے بند کا پہلا مصرع

ہم کو ماضی کے ورثے میں کہنہ قبریں، گرتے ملبے اور آسیب زندہ کھنڈروں کے ڈھیر ملے ہیں

متکلم کے استفسار کا جواب ہے، متکلم اور مخاطبین کے درمیان دوسرے بند کے آغاز سے ہی رشتہ مخاطبت قائم ہوا ہے، وہ کہتے ہیں کہ اُن کو جو وراثت ملی ہے، وہ کہنہ قبروں گرتے ملبے اور آسیب زدہ کھنڈروں پر مشتمل ہے، اور ''کھنڈر''، ''عمارت'' کے ''عظیم'' ہونے کی گواہی دیتے ہیں ''کہنہ قبریں''، ''گرتے ملبے'' اور ''آسیب زدہ کھنڈر'' ان لوگوں کی بے سروسامانی اور دہشت زدگی کیلئے عقبی زمین کی حیثیت رکھتی ہے اور پیش منظر میں وہ ''روشن تاب دیئے'' جن سے ماضی کو نور ملا تھا یوں جلتے ہیں،

جیسے اک پر ہول بیاباں کے تیرہ سناٹے میں

کچھ بھوتوں نے

رہ گم کردہ سیاحوں کو بھٹکانے کی خاطر آگ جلائی ہو

گویا ''روشن شب تاب دیئے'' تاریک آسیب زدہ ماحول کو روشن کرنے کے بجائے اس کی دہشت ناکی میں اضافہ کا باعث بن گئے ہیں، ایک تو یہ آگ ''غول بیابانی کی جلائی ہوئی آگ سے مشابہ'' ہے، دوسرے، یہ اجالے امتدادِ زمانہ کے ساتھ صرف ''دھواں'' بن کر رہ گئے ہیں، یہ وہ صورتحال ہے، جس کا مشاہدہ شعری کردار کر رہا ہے۔

اب یہ اجالے صرف دھواں ہیں

اور اگلے مصرعوں میں عماراتِ قدیمہ، جو آسیبی کھنڈرات بن چکی ہیں، کی بصری اور استعمائی تصویر اُبھرتی ہے!

اور آسیب زدہ کھنڈروں کی چھت کے چٹختے شہتیروں کے شور میں کوئی ہنستا ہے،

جھڑتا چونا، گرتی مٹی، نیم معلق دیوار و در

چپکے چپکے روتے ہیں

متکلم اس ہیبت ناک اور المیہ منظر کی مصوری کے بعد طاقوں کے خاموش دیوں کا ذکر کرتا ہے، جو ظلمت کی افزائش کا باعث بن گئے ہیں

طاقوں کے خاموش دیئے ظلمت کو بڑھاوا دیتے ہیں

اور وہ دیکھتا ہے کہ ''صحن کے صدہا سال پرانے بوڑھے پیڑ'' ''مجسم ہو کر'' قبروں کے بے درد مجاور بن کر لاشوں پر سوکھے پتوں کا ڈھیر لگا دیتے ہیں، پیڑوں کے اس لرزہ خیز اور بے دردانہ عمل سے ''اور قبروں''، ''لاشوں'' اور ''سوکھے پتوں'' کے پیکروں سے منظر کی ہولناکی، عبرت اور ویرانی کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔

اگلے بند کے تین مصرعوں میں وہ پھر گویا ہو جاتے ہیں اور اپنی بپتا سناتے ہیں اور اپنی زندگی کی مہملیت کو ''اک قبرستان سے ایک نئے شمشان'' کے سفر پر منطبق کرتے ہیں ''اک قبرستاں سے ایک نئے شمشان'' کا سفر ہجرت کا اشاریہ بھی ہے اور اس کے تاریخی حوالے سے قبرستان اور شمشان کی معنویت واضح ہو جاتی ہے

ہم سب اپنی اپنی لاشیں اُٹھائے اپنی انا کے دوش پہ لادے

اک قبرستان کی پرہول اداسی سے اکتائے ہوئے

ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں

ان مصرعوں سے شعری تجربہ آسیبی ہولناکی کی انتہا کو چھوتا ہے

اگلے چار مصرعوں میں شعری کردار پھر بلاتوقف خود کلامی سے کام لیتا ہے۔

منتظر مرگ انبوہ، ہجوم آنکھوں کے خالی کاسے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے

جانے کب کوئی آئے گا جواپنے دامن کی ہوا سے آگ لگا کر

بھوتون کا جلنا دیکھے گا

اور بھیانک سائے گلے مل کر کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

یہ مصرعے..........تجربے کی ایک جہت کو آئینہ کرتے ہیں، یعنی متکلم انسانی سطح پر اس آسیبی اور مرگ کوش ماحول میں غیر متوقع طور پر ایک موہوم سی ماورائے امکان آرزو کا "جانے کب کوئی آئے گا" اظہار کرتا ہے۔

جانے کب کوئی آئے گا جو دامن کی ہوا سے

بھوتوں کا جلنا دیکھے گا

اور بھیانک سائے گلے مل کر کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

وہ آرزو کرتا ہے کہ کوئی ایسا معجزہ کار شخص آئے جو دامن کی ہوا سے ایسی آگ روشن کرے جس میں بھوت جل جائیں، یعنی جو دافعِ شر ہو اور نظم کے آخری بند میں متکلم شعری تجربے میں اپنی بھرپور شرکت کا اظہار کرتے ہوئے معتوب انسانوں کی حالت زار کو جذباتی طور پر محسوس کرتا ہے اور طلسم شناسی کو اپنی انسانی اصل سے مغائر ہونے نہیں دیتا، وہ انسانوں پر پڑی افتاد کا ازالہ کرنے کی سعی کرتا ہے، وہ "ویراں مایوس نگاہوں کی خالی جھولی پھیلائے"، "راکھ میں پھول کریدتا ہے"، یعنی مخلصانہ اور مشفقانہ سعی و آرزو،

جس کی رائیگانیت سے وہ آگاہ ہے'' کا عملی اظہار کرتا ہے، وہ یہ کام فی نفسہ کرتا ہے اور یقین نہیں رکھتا کہ پھر ایسا کوئی دردمند شخص آئے گا جو اس عمل رائیگاں کو دہرائے گا۔

نظم میں ایک ارتقاء پذیر تجربہ اُبھرتا ہے جو شاعر کی تخلیقی بصیرت کا مرہون ہے، شاعر نے شستہ مگر امکان خیز حسیاتی پیکروں اور متنوع استعاروں سے کام لیا ہے اور انسانوں کے جس معتوب انبوہ کی مصوری کی ہے، وہ نظم کی تخیلی اور ماورائی فضا میں وثوق انگیز ہے، نظم تحرک آشنا ہے اور علامتی معنویتوں سے معمور ہے، یہ ضرور ہے کہ بعض جگہوں پر بعض لفظوں اور پیکروں کی بلاضرورت آمد سے لفظ کے تلازمی امکانات جامد ہو گئے ہیں مثلاً ''کانٹوں انگاروں پر چلنے والے لوگوں کی خستگی کو ظاہر کرنے کیلئے ''سست قدم''، ''درماندہ'' ''خاک بسر'' ''دامان دریدہ'' اور ''زخمی پیروں'' کا استعمال الفاظ کے اصراف پر دلالت کرتا ہے اور جوش کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے۔

''ہم سب اپنی اپنی لاشیں اپنے تو ہم کے کاندھوں پر لادے سست قدم، واماندہ خاک بسر، دامان دریدہ......''

یا انہدام پذیر عمارات کیلئے

''اور آسیب زدہ کھنڈروں کی چھت کے چٹختے شہتیروں کے شور میں''

کے ساتھ ''جھڑتا چونا، گرتی مٹی، نیم معلق دیوار و در'' لفظوں کے فیاضانہ استعمال کی غمازی کرتا ہے، یہ لفاظی مفرد الفاظ کو اپنے مخفی معنوی امکانات کو بروئے کار لانے میں اسی طرح رکاوٹ بنتی ہے، جس طرح زمین میں ایک ہی جگہ سمٹ سمٹا کر لگائے گئے بہت سے پودے پھلنے پھولنے سے محروم ہو جاتے ہیں۔

ڈاکٹر وحید اختر کی زیرِ تجزیہ نظم اُن کے آشوب آگہی کی تصویر ہے، وہ جدید میکانکی معاشرے میں انسانوں کو ''قبرستان کے آوارہ بھوت'' قرار دیتے ہیں جو جسم کے ساتھ ساتھ روحوں سے بھی محروم ہو چکے ہیں، معاشرتی سطح پر نظم موجودہ سیاسی تشدد پرستی

کے زیرِ اثر انسانوں کی آوارہ وطنی، ہجرت اور ویرانی کا اشاریہ ہے اور مابعد الاطبیعاتی سطح پر وقت کی ناگزیر حیریت کے تحت انسان کی عدم مقصدیت اور رائیگانیت کے کرب انگیز احساس کی کہانی ہے، نظم اپنے آخری مصرعے ''راکھ میں پھول کریدے گا'' انسان کی گمشدہ جمالیاتی اور تشکیلی حسیت کی باز آفرینی کا تمنائی اظہار بن کر رہ گئی ہے جس سے تجربہ کلیت کا تاثر خلق کرتا ہے، ڈاکٹر وحید اختر متنوع، متحرک اور حسیاتی لفظوں کے وسیع ذخیرے پر متصرف ہیں، اُن کا لسانی شعور روایت کے سرچشموں سے سیراب ہے چنانچہ نظم میں طلسم ہوشربا، سست قدم، واماندہ، خاک بسر، دامان دریدہ، آسیب زدہ، رہ گم کردہ اور مرگ انبوہ جیسی روایتی ترکیبوں سے آراستہ ہے تاہم وہ ضرورت کے مطابق زبان کی تشکیل نو بھی کرتے ہیں، چنانچہ ''چلتے پھرتے ہنستے روتے' دھویں کے مرغولے اور زخمی پیروں کے ساتھ ''جھڑتا چونا، گرتی مٹی، بوڑھے پیڑ، آنکھوں کے خالی کاسے اور کھوکھلی آوازیں'' اُن کے لسانی شعور کی جدت کاری کی توثیق کرتے ہیں۔

ترکِ تعلق......شاذ تمکنت

پا بہ گِل رات ڈھلے گی نہ سحر آئے گی
کوئی سورج کسی مشرق سے نہ نکلے گا کبھی
ریزہ ریزہ ہوئے مہتاب زمانے گزرے
بجھ گئے وعدۂ موہوم کے سارے جگنو
اب کوئی برق ہی چمکے گی نہ ابر آئے گا
چار سو گھور اندھیرا ہے، گھنا جنگل ہے
تو کہاں جائے گی پھنکارتے سناٹے میں
سرحدِ یادِ گزشتہ سے پرے کچھ بھی نہیں
دیکھ اصرار نہ کر، مان بھی لے، لوٹ بھی جا
میں تری راہ کا پتھر سہی، یہ بات بھی سن
آگے کھائی ہے، اگر راہ کا پتھر ہٹ جائے

ترک تعلق

شاذ تمکنت

”ترک تعلق“ ایک تحرک پذیر، مربوط اور دلآویز نظم ہے۔ اس میں عاشق اور محبوبہ کی ملاقات ان کے خوابوں کی شکست اور محبوبہ کی جانب سے محرومی کے عالم میں ترکِ تعلق کے المناک تجربے کو افسانہ وافسوں کی صورت دی گئی ہے۔ نظم کے ابتدائی مصرعوں میں متکلم ایک گھنے جنگل میں رات کی بے کراں اور غیر مختشم تاریکی کا سامنا کرتا ہے۔ رات کی بے انت تاریکی اور اس پر حاوی سناٹا اور اس کی داخلی زندگی کی ویرانی اور تاریکی سے مربوط ہے اور یہ ویرانی اور تاریکی اس کا مقدر بن چکی ہے :

پابہ گل رات ڈھلے گی نہ سحر آئے گی
کوئی سورج کسی مشرق سے نہ نکلے گا کبھی
ریزہ ریزہ ہوئے مہتاب زمانے گزرے
بجھ گئے وعدۂ موہوم کے سارے جگنو
اب کوئی برق ہی چمکے گی نہ ابر آئے گا
چار سو گھور اندھیرا ہے، گھنا جنگل ہے

ان مصرعوں میں محبوبہ کی جانب سے کیے گئے وعدۂ موہوم کے سارے جگنو بجھے ہوئے نظر آتے ہیں اور چار سو گھور اندھیرے میں کسی برق کے چمکنے یا ابر کے آنے کی توقع کالعدم ہو جاتی ہے، گویا متکلم کی ناامیدی اور حسرت و یاس اپنی انتہاؤں کو چھوتی

ہے۔ نظم میں محض بیان سے کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ استعارہ و پیکر کی کارگزاری کو بھی روا رکھا گیا ہے جس سے فضا آفرینی موثر ہوگئی ہے۔ متکلم کو رات پا بہ گل نظر آتی ہے اور وہ قطعی لہجے میں سحر کے نہ آنے کا ذکر کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں ''کبھی'' کے استعمال سے ''کسی مشرق سے'' کسی ''سورج'' کے نکلنے کے سارے امکانات کی نفی کرتا ہے۔ ''کوئی سورج'' اور ''کسی مشرق'' سے سورج اور مشرق دونوں تخیلی صورت اختیار کرتے ہیں اور علامتی رنگ میں بدل جاتے ہیں، یہاں ''مشرق'' اور ''سورج'' متعدد امکانات کا پتہ دیتے ہیں اور مہتاب کے بصری پیکر کا برتاؤ خالصتاً علامتی نوعیت کا ہے۔

ریزہ ریزہ ہوئے مہتاب زمانے گزرے

وہ مدتوں سے دیکھ چکا ہے کہ اندھیری رات میں مہتاب (ایک نہیں بلکہ ایک سے زاید) ریزہ ریزہ ہو چکے ہیں، اتنے سارے مہتابوں کا ریزہ ریزہ ہونا متکلم کے سارے خوابوں، ساری آرزوؤں اور سارے آئیڈیلز کے پارہ پارہ ہونے کا علامتی اظہار ہے۔ متکلم کا یہ علامتی اظہار اگلے تین مصرعوں میں تسلسل پذیری کے امکان کو واضح کرتا ہے۔

بجھ گئے وعدۂ موہوم کے سارے جگنو
اب کوئی برق ہی چمکے گی نہ ابر آئے گی
چار سو گھور اندھیرا ہے۔ گھنا جنگل ہے

متذکرہ مصرعوں میں متکلم بہ آواز بلند سوچتا ہے یا محبوبہ سے مخاطب ہے، محبوبہ سے مخاطب ہونے کے امکان کو اگلے مصرعوں سے تقویت ملتی ہے جب وہ راست اسی سے تخاطب کا انداز اختیار کرتا ہے۔

تو کہاں جائے گی پھنکارتے سناٹے میں
سرحد یادِ گزشتہ سے پرے کچھ بھی نہیں

لفظ ''تو'' کے استعمال سے محبوبہ کے جسمانی طور پر حاضر ہونے کا اشارہ ملتا ہے۔تو کے صیغے سے باہمی قربت کے رشتے کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔یہ مصرعے محبوبہ کے ذہنی رویے کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔وہ جیسا کہ ''تو کہا جائے گی'' سے ظاہر ہوتا ہے، ترک تعلق کر کے واپس جانا چاہتی ہے۔عاشق اسے متنبہ کرتا ہے کہ اس کا یوں ''پھنکارتے سناٹے'' میں جانا خطرے کے منہ میں جانے کے مترادف ہے۔''پھنکارتے سناٹے'' سے سناٹا افعی کی صورت اختیار کرتا ہے اور جنگل اور تاریکی کے حوالے سے سناٹے کو پھنکارتے ہوئے افعی سے تعبیر کرنا غیر معمولی فضا آفرینی کے ساتھ ساتھ نامعلوم دہشت سامانی اور ہلاکت آفرینی کی توثیق کرتا ہے جو علامتی معنویت کے امکانات کو روشن کرتا ہے اور پھر متکلم کہتا ہے

سرحد یاد گزشتہ سے پرے کچھ بھی نہیں

یہ مصرع رمزیہ اظہار، اختصار اور بلاغت کی بدولت اعجاز بن گیا ہے، وہ کہتا ہے کہ مخالف قوتوں کی پیدا کردہ تباہی کی ہمہ گیریت کے باوجود اگر اب بھی کوئی شے موجود مسلم ہے تو وہ ''یادِ گزشتہ'' ہے۔یاد گزشتہ سے ان کے درمیان، گہرے قلبی رشتے کی نزدیکی اور پائیداری مسلم ہو جاتی ہے۔وہ کہتا ہے کہ ''سرحد یادِ سرگزشتہ'' سے ''پرے کچھ بھی نہیں''یعنی جو کچھ ہے وہ ''یادِ گزشتہ'' ہے اور یاد گزشتہ کے حدود کے باہر سب کچھ ہیچ ہے یعنی یاد گزشتہ کی حدود کے اندر ہی اگر کچھ معنویت ہے تو ہے۔نہیں تو اس کے باہر عدمیت کے سوا کچھ بھی نہیں۔

اگلا مصرعہ یہ ہے:

دیکھ اصرار نہ کر مان بھی لے ،لوٹ بھی جا

اس مصرعے سے عاشق و معشوق کی ملاقات کے واقعے میں دلچسپی کا ایک نیا عنصر پیدا ہوتا ہے،یعنی پورا واقعہ ڈرامائی صورت اختیار کرتا ہے، محبوبہ متکلم کی ساری باتیں

اور دلائل سننے کے باوجود ترک تعلق کے فیصلے پر قائم (دیکھ اصرار نہ کر) رہتی ہے، وہ واپس جانا چاہتی ہے، اور واپس جانے پر حد درجہ مصر ہے جیسا کہ ''دیکھ اصرار نہ کر'' سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ الفاظ کنایتاً ظاہر کرتے ہیں کہ محبوبہ اعلانیہ واپس جانے کی بات زبان پر لاتی ہے۔ عاشق کا لہجہ (مان بھی جا) عاجزانہ، ترغیب آمیز اور نیاز مندانہ ہے اور ''لوٹ بھی جا'' بھی اس کی غمازی کرتا ہے۔ اس کا یہ انداز تخاطب محبوبہ کی واپسی کے فیصلے کی قطعیت کو بھی ظاہر کرتا ہے، پورا منظر محاکات کی ایک عمدہ مثال ہے اور پھر آخری دو مصرعے نظم کے تجربے کو ایک نئی جہت سے آشنا کرتے ہیں، مصرعے یہ ہیں:

میں تیری راہ کا پتھر سہی، یہ بات بھی سن

آگے کھائی ہے، اگر راہ کا پتھر ہٹ جائے

ان مصرعوں میں نظم کا ڈرامائی عمل اور واضح اور کارگر ہو جاتا ہے۔ محاکات کو تقویت ملتی ہے اور مکالمہ دونوں عاشق اور معشوقہ کے متضاد رویوں کی شناخت میں مدد دیتا ہے۔

''میں تیری راہ کا پتھر سہی'' کے الفاظ متکلم کی زبانی ادا ہوئے ہیں مگر یہ الفاظ دراصل گریز پا محبوبہ کے ہیں جو اس نے قطع تعلق کی دلیل کے طور پر ادا کیے ہیں۔ یہی الفاظ متکلم نے دہرائے ہیں۔ وہ اسے بہ منت رُکنے کو کہتا ہے اور وہ کہتی ہے کہ وہ اس کی ''راہ کا پتھر'' کیوں بن رہا ہے، اس کے جواب میں اس کا ردعمل غیر متوقع طور پر انتہائی صورت اختیار کرتا ہے اور نظم ایک نقطہ عروج کو چھوتی ہے۔

آگے کھائی ہے اگر راہ کا پتھر ہٹ جائے

وہ کہتا ہے جسے وہ (محبوبہ) راہ کا پتھر قرار رہتی ہے اگر اس کے راستے سے ہٹ جائے تو وہ کھائی میں گر جائے گی یعنی اس کا ترک تعلق کا رویہ اور اس پر اصرار، اس کی موت پر منتج ہوگا۔

نظم کی سب سے بڑی خصوصیت اس کے الفاظ کا ایمائی اور تلازمی برتاؤ ہے جو تجربے کی وسعت پذیری کا ضامن ہے اور قاری کے دل و دماغ پر گہرا تاثر مرتسم کرتا ہے۔ نظم کا تجربہ مکمل طور پر تخیلی نوعیت کا ہے اور تحرک، رچاؤ اور بالیدگی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ شاذ تمکنت نے استعاروں اور علامتوں کے فنکارانہ ادغام سے نظم کی تخیلی فضا کو مستحکم کیا ہے۔ ''پابہ گل رات''، ''مہتاب''، ''وعدہ موہوم کے سارے جگنو''، ''برق''، ''ابر''، ''جنگل''، ''پھنکارتے سناٹے''، ''راہ کا پتھر'' اور ''کھائی'' شاعر کے لفظ و پیکر کی جدت کاری اور انسلاکاتی برتاؤ کی روشن مثالیں ہیں۔ بحیثیت مجموعی عاشق اور معشوقہ کا تعلق دیرینہ اور پھر ترک تعلق علامتی معنویت پر محیط ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک معنوی جہت رشتوں کی ناپائیداری سے منسلک ہے۔ چنانچہ نظم ازدواجی رشتے کی شکست اور فریب شکستگی کا اشاریہ بھی بن جاتی ہے، یہ بیوی کے ازدواجی رشتے سے منحرف ہونے کی غمازی بھی کرتا ہے اور نسائی بیداری کا اشاریہ بھی ہے۔ نظم کی خوبی یہ ہے کہ انسانی رشتوں کی عدم معنویت کا احساس نظم کے تاریک پس منظر سے مربوط ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ میکانکی دور میں اخراج انسانیت (Dehumanisation) کے رویے کی بھی بہر حال مظہر ہے یہ واقعہ ہے کہ شاذ تمکنت نے اشاروں اشاروں میں ایک طویل داستانِ معاشقہ کو پیش کیا ہے۔

مرثیہ......ندافاضلی

وہ مرگیا چلو اچھا ہوا

کئی دن سے

گھسٹ رہا تھا بیچارا عذاب ختم ہوا

خود اپنا جسم ہی کندھوں پہ اپنے کیا کم ہے

تمام عمر بھلا کون کس کو ڈھوتا ہے

بہت سے لوگ اکٹھا ہیں موت کا گھر ہے

سبھی خرید کے لائے ہیں چار چھے آنسو

کبھی کبھی کا یہ مل بیٹھنا غنیمت ہے

نئے پلان، تجارت، معاہدے، وعدے

مکان بیمہ سفارش، معاشقے، جھگڑے

جلوس میں ہر اک چہرہ ہے فکر سے مغموم

عوام میں بہت ہر دل عزیز تھا مرحوم

مرثیہ

ندا فاضلی

کسی کی موت پر جو نظم لکھی جائے، وہ مرثیہ کہلاتی ہے، اردو شاعری میں مرثیہ نگاری کی صدیوں پر پھیلی ہوئی روایت موجود ہے۔ کسی عزیز یا دوست کی وفات پر ذاتی دکھ کے اظہار کے علاوہ واقعہ کربلا بھی مرثیہ کا ایک ہمہ گیر محبوب اور منفرد موضوع رہا ہے۔ اور میر انیس اور دبیر جیسے ممتاز شعراء اس صنف کی آبیاری کرتے رہے۔ زیرِ تجزیہ نظم واقعہ کربلا کے بجائے ایک فرد کی موت کا مرثیہ ہے۔ یہ مرثیہ قدیم مراثی سے موضوع اور اس کے برتاؤ کے لحاظ سے انحراف کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس نظم میں متکلم کا رویہ مرحوم کے تئیں دردمندانہ یا رقت آمیز یا مشفقانہ نہیں بلکہ حیرت انگیز طور پر لاتعلقانہ ہے۔ یا لاتعلقانہ تعلق ہے جو لہجے کی طنز آمیزی سے مستحکم ہو جاتا ہے۔ اس رویے کے محرکات پر نظر ڈالنے سے قبل نظم کے متن پر توجہ کرنا ضروری ہے۔ نظم، نظم آزاد کی ہیئت میں لکھی گئی ہے نظم کا پہلا بند یہ ہے :

وہ مر گیا چلو اچھا ہوا
کئی دن سے
گھٹ رہا تھا بیچارا عذاب ختم ہوا

نظم کا متکلم یہ خبر سن کر کہ وہ (کوئی شخص) مر گیا ہے، بلا تامل اپنے فوری شخصی ردعمل کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے فوری ردعمل سے مرحوم کے بارے میں اس کے رشتے کی

نوعیت سے واقفیت ہوتی ہے۔ وہ لاتعلقانہ انداز میں کہتا ہے ''چلو اچھا ہوا'' اور اس کی دلیل یہ دیتا ہے کہ وہ کئی دن سے ''گھٹ رہا تھا'' یعنی مرحوم موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا تھا، وہ اس کے اس حال سے باخبر معلوم ہوتا ہے اور محسوس کر رہا ہے کہ وہ عذاب میں تھا۔ مرحوم کے احوال سے باخبری، اسے ''بیچارہ'' کہنا اور اس کے ''عذاب'' کو محسوس کرنا، مرحوم کے بارے میں اس کے متضاد رویے کو ظاہر کرتا ہے اور پھر دوسرے بند میں اپنے خیال کی توجیہ یوں کرتا ہے:

خود اپنا جسم ہی کندھوں پہ اپنے کیا کم ہے
تمام عمر بھلا کون کس کو ڈھوتا ہے

یہ موت کے بارے میں حقیقت پسندانہ اور چشم کشا رویہ ہے جس کا اظہار متکلم خود کلامی میں کرتا ہے جسم کو اپنے کندھوں پر بوجھ قرار دینا، انسان کی بے چارگی اور اس کے جسم کی لغویت کے شعور پر دلالت کرتا ہے۔ یہ متکلم کے شخصی رویے کا زائیدہ ہے جو مرحوم سے اس کے متضاد رویے، جو حیات و موت کے مفکرانہ شعور سے مربوط ہے، کا اظہار ہے، اس بند کا دوسرا مصرعہ

تمام عمر بھلا کون کس کو ڈھوتا ہے

جسم کو بوجھ قرار دے کر اس کی بے معنویت کی جانب اشارہ کرتا ہے اور اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ تمام عمر کسی اور کے بوجھ کو ڈھونے کی ذمہ داری سے کوئی عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

تیسرا بند تین اشعار پر مشتمل ہے:

بہت سے لوگ اکٹھا ہیں موت کا گھر ہے
سبھی خرید کے لائے ہیں چار آنسو
کبھی کبھی کا یہ مل بیٹھنا غنیمت ہے

متکلم اب مرحوم کے گھر میں ماتم پرسی کیلئے موجود ہے۔ وہ بہت لوگوں کو اکٹھا دیکھتا ہے اور گھر اسے غمکدہ نہیں بلکہ ''موت کا گھر'' نظر آتا ہے، یہ موت کے حاوی کل ہونے کا تصور ہے،۔ جسے متکلم Share کرتا ہے، سبھی ماتم کنندگان چند آنسو بہا رہے ہیں۔ مگر یہ آنسو ''خرید کے لائے'' گئے ہیں، یعنی محض کاروباری رویے اور مقصد کی تکمیل کرتے ہیں اور دلی جذبے سے قطعی مبرا ہیں۔ اس بند کا تیسرا شعر یعنی ''کبھی کبھی کا یہ مل بیٹھنا'' غنیمت ہے۔ متکلم کا بیان بھی ہوسکتا ہے، یا حاضرین میں سے کسی ماتم گسار کا اظہار خیال بھی۔ اس سے مرحوم کو نظر انداز کر کے تعزیت میں ''مل بیٹھنے کے محل کو غنیمت'' قرار دینا، رشتوں کی عدم معنویت اور غیر جذباتیت کے ساتھ ساتھ انسان کی عدیم الفرصتی کی جانب اشارہ کرتا ہے اس کے بعد دو اشعار میں حددرجہ اختصار کیساتھ حاضرین کی گفتگو کے موضوعات کو سمیٹا گیا ہے

نئے پلان، تجارت، معاہدے، وعدے
مکان بیمہ، سفارش، معاشقے، جھگڑے

یہ وہ الفاظ ہیں جو لوگوں کی زبان پر ہیں اور ان کے سماجی، سیاسی، تجارتی اور شخصی مصروفیات وتعلقات کو محیط ہیں اور اشاروں اشاروں میں دنیا بھر کے ان مخصوص، آویزشوں اور Ambitions کا ذکر کیا گیا ہے۔ جن میں انسان گھرا ہوا ہے اور وہ اس حد تک گھرا ہوا ہے کہ موت کے ناگزیر تصور کو پس پشت چھوڑ چکا ہے یہاں تک کہ ''موت کے گھر'' میں بھی چند لمحات کی فرصت میں، جس پر موت کا سایا چھایا ہوا ہے، ان سے پیچھا چھڑا نہیں سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک متناقض صورتحال ہے جو متکلم کی شخصیت کو Complex بناتی ہے جو موضوعات زیر گفتگو ہیں۔ وہ جدید دور کے کاروباری Dehumanised انسان کی تمثیل بن جاتے ہیں۔

آخری دو مصرعوں یعنی

جلوس میں ہر اک چہرہ ہے فکر سے مغموم
عوام میں بہت ہر دل عزیز تھا مرحوم

سے ماتمی جلوس کی متحرک تصویر ابھرتی ہے اور جلوس میں شامل لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ''ہر اک چہرہ فکر سے مغموم ہے'' یہ بظاہر ماقبل کے بندوں میں لوگوں کی کاروباری ذہنیت اور لاتعلقی کے رویوں کے خلاف جلوس میں شامل ہو کر ان کے دلی دکھ کو آئینہ کرتا ہے۔ ''ہر اک چہرہ ہے فکر سے مغموم'' ظاہر ہوتا ہے کہ عام لوگوں کو مرحوم کی موت سے فکر دامن گیر ہوتی ہے اور ان کا غم ان کے چہروں سے ہویدا ہے لیکن بغور دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ صورتحال اس کے الٹ ہے لیکن لوگ دلی طور پر دکھی نہیں بلکہ محض دکھاوے کے لئے اپنے چہروں کو مغموم بنائے ہوئے ہیں۔ اس خیال کی تصدیق ''جلوس میں'' کے لفظوں سے ہوتی ہے اور آخری مصرعے

عوام میں بہت ہر دلعزیز تھا مرحوم

میں متکلم یا کسی اور شخص کا Passing ریمارک بھی تکلفاً ادا کیا گیا ہے لیکن نظم کے آخری دو مصرعے اگر متکلم کے اثباتی اور ایجابی رویے سے متعلق قرار دیئے جائیں تو نظم کی ایک نئی جہت ابھرتی ہے یعنی جب مرحوم کا جنازہ نکلا، تو جنازے کے جلوس میں عام لوگوں کی شمولیت سے مرحوم کی شخصیت کا یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ ان کے انتقال پر واقعی دکھ ہوا ہے کیونکہ وہ ''عوام میں بہت ہر دل عزیز'' تھا۔ اس طرح سے نظم کے ایک سے زاید جہات ابھرتے ہیں۔

مجموعی طور پر مرحوم کی موت کے بارے میں تین رویوں کا اظہار ملتا ہے۔ (۱) متکلم کا غیر شخصی رویہ (۲) مرحوم کے گھر میں مجتمع چیدہ چیدہ لوگوں، جو معاصر سیاسی، سماجی اور گھریلو موضوعات پر گفتگو کرنے پر قادر تھے، کا تجارتی رویہ اور (۳) عوام کا مخلصانہ اور دردمندانہ رویہ۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں موت کے حوالے سے رشتوں کی بے معنویت کے احساس کو سادہ لفظوں میں ابھارا گیا ہے، نظم کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس میں برتے گئے الفاظ حد درجہ اختصار پسندی کے مظہر ہیں۔ متکلم کے لہجے میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ یہ لہجہ مفکرانہ بھی ہے دردمندانہ بھی اور بے نیازانہ بھی ہے اور طنزیہ بھی۔ اس سے نظم تخلیقی سطح کو چھوتی ہے۔

تیرگی میں جاگتی مخلوق......زبیر رضوی

پرانی بات ہے
لیکن یہ انہونی سی لگتی ہے

عجب وہ رات تھی
چاروں طرف کہرے کی چادر تھی
نظر کچھ بھی نہ آتا تھا
صدا کے لب سلے تھے
دور تک آہٹ نہ تھی کوئی
وہ ایسی رات تھی جو ختم ہونے میں نہ آتی تھی
مکیں سارے گھروں میں قید تھے
اِن کے دلوں میں ایک نیلا خوف طاری تھا
مکینوں نے ہرے طاقوں میں رکھے
آسمانی سب صحیفوں کے ورق کھولے
عذابوں کے وہ سب ابواب
اک اک کر کے پڑھ ڈالے

جہاں منحوس راتوں کا بیاں تھا
اور قیامت خیز راتوں کے جہاں آثار لکھے تھے
مگر اس بات کا کوئی بیاں ان میں نہ مل پایا
مکیں سب آبدیدہ ہو گئے، اور پھوٹ کر روئے

سنا ہے پھر مکینوں نے
حکیموں کی وہ سب نادر کتابیں کھول کر دیکھیں
جنہوں نے نوعِ انساں کو رموز آگہی بخشے

مگر وہ سب کتابیں
طلوعِ صبح کا مژدہ نہ دے پائیں

مکیں خوش تھے کہ اب کچھ دیر میں
سورج کے ہاتھوں قتلِ شب ہوگا
مگر سورج نہیں نکلا
مکینوں کے دلوں پر پھر سے نیلا خوف طاری تھا
رگوں میں خون جامد تھا

تیرگی میں جاگتی مخلوق

زبیر رضوی

زبیر رضوی نے چند سال قبل نظموں کی ایک سیریز لکھی ہے، جس میں ہر نظم اپنے مخصوص آہنگ، ڈرامائی اور قصہ پن صورتحال کی بناء پر جاذب توجہ بن چکی ہے، ہر نظم کا آغاز

پرانی بات ہے
لیکن یہ انہونی سی لگتی ہے

کی سطروں سے ہوتا ہے، ان نظموں میں شاعر نے چھوٹے چھوٹے قصوں کو داستانوی طرز میں پیش کر کے اردو نظم کو اسلوب و آہنگ کی دلکشی سے آشنا کیا ہے، زیر نظر نظم یعنی ''تیرگی میں جاگتی مخلوق'' اسی سیریز کی ایک نظم ہے، نظم کے عنوان پر توجہ کرنے سے ایک اندیشہ ناک اور خواب آسا حقیقت کا تاثر ذہن میں ابھرتا ہے، نظم کے ابتدائی دو مصرعے یہ ہیں۔

پرانی بات ہے
لیکن یہ انہونی سی لگتی ہے

نظم کا متکلم، جیسا کہ ان مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے، کوئی قدیم حکایت سنانے جا رہا ہے۔ لفظ ''پرانی'' پر قدرے زور دینے سے اس کی فرسودگی یا قدامت کے مروجہ مفہوم کی طرف ذہن جاتا ہے اور پرانی کے ساتھ بات کے اضافے سے قاری کا دھیان قدیم دور سے چلی آرہی اور اور مانی ہوئی کسی بات کے مفہوم کی جانب چلا جاتا ہے، متکلم

کہتا ہے کہ جو مانی ہوئی پرانی بات وہ سنانے جا رہا ہے وہ ''انہونی سی لگتی ہے''، یوں اگر دیکھا جائے تو راوی کی زبان سے یہ ابتدائی سطریں نظم کے صورت پذیر وجود سے بے تعلقی کا تاثر پیدا کرتی ہیں، کیونکہ جو واقعہ یا قصہ وہ بیان کرنے جا رہا ہے، وہ خود اپنے ہونے یا نہ ہونے کی شہادت ''عطر آنست'' کے مصداق، فراہم کرنے کا مجاز ہے، دوسرے مصرعے میں ''انہونی سی'' میں ''سی'' کے اضافے سے اس بات جس کا وہ ذکر کرنے جا رہا ہے، کے قطعی ''انہونی'' ہونے کا تاثر قائم نہیں ہوتا یعنی وہ اس بات جو انہونی ہے، کے ہونے کی گنجائش رکھتا ہے تاہم یہ ابتدائی سطریں زیادہ سے زیادہ قارئین کی توجہ نظم کی جانب منعطف کرنے میں مدد دیتی ہیں

اس کے بعد راوی بیان کرتا ہے:

عجب وہ رات تھی
چاروں طرف کہرے کی چادر تھی
نظر کچھ بھی نہ آتا تھا
صدا کے لب سلے تھے
دور تک آہٹ نہ تھی کوئی
وہ ایسی رات تھی جو ختم ہونے میں نہ آتی تھی

ان مصرعوں میں متکلم فرضی مخاطبین سے ایک ''عجیب رات'' کا ذکر کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اس رات کو ''چاروں طرف کہرے کی چادر تھی'' اور ''کچھ بھی نظر نہ آتا تھا''، دوسری بات یہ ہے کہ اس رات میں ''صدا کے لب سلے تھے'' اور دور تک آہٹ نہ تھی کوئی یعنی مکمل سناٹا چھایا ہوا تھا اور گلی کوچے سنسان تھے، (لفظ شناس کا تقاضا تھا کہ چاروں طرف...... '' کے بعد '' کچھ بھی نظر'' اور پھر اگلے دو مصرعوں میں بھی فکر لدیت کو روانہ رکھا جاتا) تیسری بات یہ ہے کہ وہ جو ایک ایسی رات تھی جو ختم ہونے میں نہ آئی تھی۔ رات کی

یہ صفات اسے غیر معمولی رات بناتی ہیں اور اس کی علامتی معنویت کو مستحکم کرتی ہیں، وہ معنی کے اکہرے پن سے ماورا ہو جاتی ہے

مکیں سارے گھروں میں قید تھے

ان کے دلوں میں ایک نیلا خوف طاری تھا

رگوں میں خون جامد تھا

ان مصرعوں میں متکلم کہتا ہے کہ ''مکیں سارے گھروں میں قید تھے'' مکینوں کے گھروں میں قید ہونے سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ وہ کسی خارجی قوت، کسی حملہ آور یا ظالم حکمران کے تابع فرمان تھے، اور ان کے دلوں میں ایک ''نیلا خوف'' طاری تھا، جس سے رگوں میں خون جامد ہوا تھا، نیلا رنگ زہرناکی کے تاثر کا تلازمہ رکھتا ہے اور رگوں میں نیلے خوف سے خون جامد ہونے سے اس کے اثر و نفوذ کا پتہ چلتا ہے، ''نیلا خوف'' کی ترکیب خوف کے تجریدی احساس کو بصری اساس فراہم کرتی ہے اور خوف کی شدت کو گہرا کرتی ہے، اس کے بعد

مکینوں نے ہرے طاقوں میں رکھے

آسمانی سب صحیفوں کے ورق کھولے

عذابوں کے وہ سب ابواب

اک اک کر کے پڑھ ڈالے

جہاں منحوس راتوں کا بیاں تھا

اور قیامت خیز راتوں کے جہاں آثار لکھے تھے

اس خوفناک اور اندیشہ سامان ماحول میں مکینوں نے ''ہرے طاقوں میں رکھے''، ''آسمانی صحیفوں کے ورق کھولے'' اور ''عذابوں کے وہ سب ابواب ایک اک کر کے پڑھ ڈالے'' جن میں ''منحوس راتوں کا بیان تھا'' اور ایسی راتوں کے آثار لکھے تھے، جو قیامت خیز تھیں، مکینوں کا نجات کی کوئی صورت نہ دیکھ کر، گہرے خوف کے مارے گھروں میں دب کے رہنا اور لب بستہ

ہونا اور پھر آسمانی صحیفوں کے ورق کھولنا ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس رات کی قہر سامانیوں سے عاجز تھے جو ان پر مسلط ہوگئی اور جس کی تفہیم و تعبیر اُن کے بس کی بات نہ تھی۔

متذکرہ مصرعوں میں الفاظ کے برتاؤ پر توجہ کرنے سے نظم کی تخیلی حیثیت نمایاں ہو جاتی ہے، اور ایک انجانی دنیا کے آثار اُبھرنے لگتے ہیں، حالانکہ مکانوں اور مکینوں کی جس دہشت خیز فضا کو ابھارنے کی جو کوشش کی گئی ہے، وہ غیر ضروری تکراریت اور صراحت کے باوجود متاثر کن ہے۔لفظ ''مکینوں'' سے مکینوں کی کوئی تخصیص قائم نہیں ہوتی بلکہ یہ سارے کے سارے مکینوں پر منطبق ہوتا ہے، ''ہرے طاقوں'' سے ایک تو سارے مکانوں کا تاثر ابھرتا ہے، دوسرے ان طاقوں کے ہرے رنگ سے مکانوں کا نرلا پن مترشح ہوتا ہے، آسمانی سب صحیفوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس نگری کے لوگ مختلف آسمانی کتابوں کے ماننے والے تھے، یعنی وہ مختلف المذاہب تھے اور سب لوگوں کا سب آسمانی صحیفوں کے پڑھنے میں جٹ جانا ایک انوکھی صورتحال کو جنم دیتا ہے، مذید، تمام آسمانی صحیفوں میں ''منحوس راتوں'' اور ''قیامت خیز راتوں'' کے بیان سے انسانوں پر منڈلاتے خطرات کا اندازہ ہوتا ہے، لوگ آسمانی صحیفوں کی جانب رجوع تو کرتے ہیں مگر بے سود، کیونکہ وہ جس عذاب میں مبتلا تھے، اس کی مثال ان صحیفوں میں موجود نہ تھی۔

مگر اس بات کا کوئی بیاں ان میں نہ مل پایا

نتیجتاً بے بسی اور لاچاری اُن کا مقدر بن جاتی ہے اور وہ پہلے آبدیدہ ہو جاتے ہیں اور پھر پھوٹ کر روتے ہیں:

مکیں سب آبدیدہ ہو گئے اور پھوٹ کر روئے

اس کے بعد راوی قصے کا بقیہ حصہ بیان کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ مکینوں نے پھر ایک اور سعی کی، انہوں نے حکیموں کی نادر کتابیں کھول کر دیکھیں تاکہ انہیں اس پرُخوف صورتحال کی اصلیت کی کوئی آگہی نصیب ہو:

سنا ہے پھر مکینوں نے
حکیموں کی وہ سب نادر کتابیں کھول کر دیکھیں
جنھوں نے نوعِ انساں کو رموز آ گہی بخشے

''سنا ہے'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ قصے کا بقیہ حصہ، جو وہ بیان کرنے جا رہا ہے، اس کا دیدہ نہیں بلکہ شنیدہ ہے جبکہ نظم کے پہلے بند میں وہ نظم میں پیش آنے والے واقعے میں اپنی شرکت کا تاثر اُبھارتا ہے، تاہم نظم کے بیانیہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ نامعلوم شہر میں مکینوں پر نازل ہونے والے سانحے میں فی نفسہ شریک یا اس کا تماشائی نہیں تھا بلکہ یہ روداد اس کی سنی ہوئی ہے اور وہ ایک قصہ گو کی مانند اُسے اپنی ذات کو مینا کر کے، بیان کر رہا ہے۔

مگر وہ سب کتابیں
طلوعِ صبح کا مژدہ نہ دے پائیں
وہ فلسفے کی کتابوں سے بھی مایوس ہوئے
مکیں پھر آبدیدہ ہوئے
اور پھوٹ کر روئے

فریب شکستگی اور بیچارگی کے عالم میں اچانک اِک کرن کہرے کی چادر سے نکلتی ہے جو گھروں کے اندھرے آنگن میں اُترتی ہے۔

اچانک اک کرن
کہرے کی چادر چیر کر نکلی
گھروں کے اندھے آنگن میں اُتر آئی

آخر میں رجائی بیان ایک سوالیہ نشان میں بدل جاتا ہے، یہ بیان نظم کے تاثر سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں۔

کتنے بہت راستے

زاهده زیدی

دیکھ کتنے بہت راستے ہیں
اس طرف دیکھو
ہاں سامنے
کتنے سرسبز شاداب پیڑوں کا
وہ جھنڈ ہے
آؤ کچھ دیر سائے میں آرام لیں
......ارے
ان پر تو پتے نہیں
صرف لفظوں کا اک تانا بانا ہے
کچھ سرسراتے ہوئے خواب ہیں

اور آگے بڑھیں
دیکھو وہ ندیاں گنگناتی ہوئی......
آؤ چلو میں اک گھونٹ لیں
اف مگر یہ تو پانی نہیں
صرف بہتی ہوا ہے

اس طرف جائیں
لیکن وہاں
صرف ٹیلے ہیں
کھڈ ہیں، گھنی جھاڑیاں
جھاڑیوں سے اُلجھتے ہوئے
دست وپا
اور زخمی بدن ہیں
آؤ، پھر اس طرف آئیں
لیکن
یہ تو بس ریت ہی ریت ہے
اور دھنستے ہوئے جسم ہیں............

اور آگے بڑھو
دیکھو
لیکن نہیں
یہ تو گہرے اندھیرے کا اک غار ہے
بیکراں اک خلا ہے
خیر پیچھے ہٹیں
دیکھو
محراب و در اور دیوار......
اور چلیں

کتنا اچھا مکاں ہے
اف کہاں آ گئے
سب دریچے وہ سب در
کہاں ہیں
ہر اک سمت
سنگین دیواریں ہیں
اور وہ اپنی ہی سمت
بڑھتی چلی آ رہی ہیں

کتنے بہت راستے......زاہدہ زیدی

یہ نظم ایک ارتقاء پذیر، وسعت طلب اور متحرک تجربے کو متنوع حسیاتی پیکروں سے متشکل کرتی ہے۔ نظم میں متکلم اور مخاطب دونوں محوِ سفر ہیں، متکلم ایک عاشق کی حیثیت سے سامنے آتا ہے اور مخاطب اس کی محبوبہ ہے، دونوں منزل رسی کیلئے مصروف سفر ہیں، محبوبہ چلتے چلتے آگے کسی راستے کے نہ ہونے کے خدشے کا اظہار کرتی ہے جواباً متکلم امید افزا اور طمانیت بخش لہجے میں کہتا ہے:

دیکھ کتنے بہت راستے ہیں

دور تک نظریں دوڑا کر اسے کئی راستے اور مقامات دکھائی دیتے ہیں، وہ اپنی ہمسفر کو بھی دعوت نظارہ دیتا ہے، خاص کر وہ اس کی توجہ "سرسبز شاداب پیڑوں کے جھنڈ" کی جانب منعطف کرتا ہے اور اس کے سائے میں "کچھ دیر آرام" کرنے کی صلاح دیتا ہے:

اس طرف دیکھو

ہاں سامنے

کتنے سرسبز شاداب پیڑوں کا

وہ جھنڈ ہے

آؤ کچھ دیر سائے میں آرام کرلیں

وہ دونوں پیڑوں کے اس جھنڈ کے قریب آتے ہیں مگر متکلم اُن پیڑوں کو بے برگ دیکھ کر متاسفانہ تعجب کا اظہار کرتی ہے۔ اس ردعمل کا انطباق اس کے ہمسفر پر بھی ہوسکتا ہے

ارے...........

ان پر تو پتے نہیں......

صرف لفظوں کا اک تانا بانا ہے

کچھ سرسراتے ہوئے خواب ہیں

''ان پیڑوں پر تو پتے نہیں'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عام خزاں زدہ پیڑ ہیں اور اجاڑپن کے غماز ہیں مگر جو چیز ان کو عام پیڑوں سے ممیّز کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ ان پر ''صرف لفظوں کا اک تانا بانا ہے'' اور ''کچھ سرسراتے ہوئے خواب ہیں'' ان مصرعوں سے نظم حقیقت کے نقطہ آغاز (ان پر پتے نہیں) سے سفر تو کرتی ہے، مگر فوراً خواب آسا ہوجاتی ہے اور تخیلی فضا کی نمود کرتی ہے، مزید، شاداب پیڑوں کا جھنڈ، جو محض خیالی ثابت ہوتا ہے، متکلم کیلئے مایوسی یا شکست خوردگی کا سبب نہیں بنتا، وہ ابتداء سے ہی رجائیت آمیز رویے کا داعی رہا ہے، کہتا ہے:

اور آگے بڑھیں

دیکھو وہ ندیاں گنگناتی ہوئی......

آؤ چلو میں اک گھونٹ لیں

اف مگر یہ تو پانی نہیں

صرف بہتی ہوا ہے

وہ ان مصرعوں میں اپنے ہمسفر کو اور آگے بڑھنے کی صلاح دیتا ہے اور ''گنگناتی ندیوں'' کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ سفر کی پیاس مٹانے کیلئے وہ ''ندیوں'' کے قریب جا کر

''چلو میں اک گھونٹ لینے'' کی خواہش کرتا ہے لیکن جونہی وہ پانی میں ہاتھ ڈالتا ہے، اسے التباس نظر کا احساس ہوتا ہے اور اذیت آشنا ہو جاتا ہے یہ اذیت ناکی اس کے ہمسفر کی بھی ہو سکتی ہے۔

اس مقام پر مایوسی سے بچنے کیلئے وہ مقابل کا راستہ اختیار کرنے کی تجویز پیش کرتا ہے مگر فوراً اس مقام کی اصلیت اس پر آشکار ہو جاتی ہے، اس جگہ صرف ''ٹیلے'' ہیں، ''کھنڈر'' ہیں اور ''گھنی جھاڑیاں'' ہیں جو جراحتوں اور تباہیوں کی موجب ہیں۔

لیکن وہاں
صرف ٹیلے ہیں
کھڈ ہیں، گھنی جھاڑیاں
جھاڑیوں سے الجھے ہوئے
دست و پا
اور زخمی بدن ہیں

یہ المناک اور دہشت خیز منظر دیکھ کر وہ فوراً اپنے راستے پر واپسی کی صلاح دیتا ہے لیکن اب کے جو صورتحال اُبھرتی ہے، وہ دہشت ناکی کی انتہاء کو ظاہر کرتی ہے، وہاں ''ریت ہی ریت'' ہے اور ''دھنستے ہوئے جسم''

آؤ پھر اس طرف آئیں
لیکن
یہ تو بس ریت ہی ریت ہے
اور دھنستے ہوئے جسم ہیں

اور آگے بڑھ کر اس پر ایک اور ہوشربا حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے، وہ گھرے اندھیرے غار اور بیکران خلا کا مشاہدہ کرتا ہے:

اور آگے بڑھو

دیکھو

لیکن نہیں، یہ تو گہرے اندھیرے کا اک غار ہے

بیکراں اک خلا ہے

آگے چاروں اطراف خلا کی بیکرانی کے پیش نظر وہ مجبوری کی حالت میں مراجعت کرتا ہے اور ''عقب میں'' ایک ''اچھا مکان'' اس کی توجہ کو اپنی جانب منعطف کرتا ہے:

دیکھو

محراب و در اور دیوار......

اندر چلیں

کتنا اچھا مکاں ہے

مکان کے اندر داخل ہو کر اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ دونوں ایک بہت اچھے مکان میں آ گئے ہیں مگر فوری طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ مکان کی خوبصورتی محض فریب نظر ہے، وہ گہری اذیت سے کہہ اُٹھتا ہے۔

اُف کہاں آ گئے

سب دریچے، وہ سب در

کہاں ہیں

ان مصرعوں میں متکلم مکان کے دریچوں اور دروازوں کے نظر سے غائب ہونے کے تکلیف دہ تجربے سے گذرتا ہے وہ دیکھتا ہے کہ

ہر اک سمت

سنگین دیواریں ہیں

اور وہ اپنی ہی سمت

بڑھتی چلی آرہی ہیں

مکان میں ہر ایک سمت ''سنگین دیواریں'' ہیں، جوان ہی کی سمت بڑھتی چلی آرہی ہیں، یہ بند نظم کی تخیلی اور ماورائی فضا کو مزید مستحکم کرتا ہے اور سنگین دیواروں کا اُن کی سمت بڑھتے چلے آنا نظم کی سریلی کیفیت کا غماز ہے، نظم کی اہمیت اس امر میں مضمر ہے کہ متحرک پیکروں کے اجتماع سے علامتی تشکیلیت کا عمدہ نمونہ بن جاتی ہے، ''شاداب پیڑ''، ''گنگناتی ندیاں''، ''زخمی بدن''، ''ریت میں دھنستے ہوئے جسم''، ''بیکراں خلا'' اور ''سنگین دیواریں'' نظم کو علامتوں کی شاخ گلریز میں تبدیل کرتی ہیں، سفر نظم کا بنیادی موٹف ہے، جو اسے تحرک آشنا کرتا ہے اور مختلف پیکروں کو ایک ارتقائی اور ارتباطی رنگ عطا کرتا ہے، زاہدہ زیدی نے اس نظم میں اپنی اکثر و بیشتر نظموں کے خلاف، تجربے کے مختلف عناصر کو ایک مربوط سلسلے میں منسلک کیا ہے اور لفظوں کی حسیاتی اور تلازماتی کیفیات سے نظم کو تحرک، حسن اور معنویت سے آشنا کیا ہے، دو چاہنے والوں کی ہمسفری اور راہ و منزل کے موانع و شدائد، تلاش و جستجو اور پھر سنگین دیواروں میں امکانی اسیری نہ صرف سماجی قیود بلکہ انسان کی ازلی بیچارگی کا احساس دلاتی ہے، نظم ایک روحانی سفر نامہ ہے جو فکری سطح پر اشاروں اور پیکروں کی مدد سے انسان کے تسلسل آرزو اور خواہش بقا کے ساتھ ساتھ ہی خود ہلاکتی کی آگہی سے معمور ہے، نظم میں، جیسا کہ عنوان سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ''راستے'' منزلوں کی نشاندہی کرتے ہوئے بھی، گمشدگی اور تباہی پر دلالت کرتے ہیں اور ایک متناقض صورتحال (Paradoxal Situation) کو خلق کرتے ہیں، جو تجربے کی بسیار شیوگی کے غماز ہیں۔

دھوپ کا موسم...... پروین شاکر

''دھوپ کا موسم'' ایک علامتی نظم ہے۔ نظم کے عنوان ''دھوپ کا موسم'' سے ہی نظم کے بنیادی تجربے کی علامتی حیثیت، جو''دھوپ'' کے کلیدی استعارے سے مربوط ہے، قائم ہوجاتی ہے۔ اس کی علامتی حیثیت کو معرضِ بحث میں لانے سے قبل نظم کے متکلم، جو ایک نسوانی شخصیت ہے، سے متعارف ہونا مناسب ہے۔ (جیسا کے متن سے ظاہر ہے) وہ ایک حسن شناس، جذباتی اور خواب پرست لڑکی ہے، جو آنکھیں بند کر کے زندگی کی حقیقت کو بھول کر اسے ایک خوبصورت خواب کے روپ میں دیکھتی ہے اور اپنی آرزوؤں کی تکمیل کا سامان کرتی ہے لیکن جب اسکی آنکھیں کھل جاتی ہیں تو خواب عذاب میں تبدیل ہوتے ہیں اور حقیقتوں کی برہنگی اپنی ساری سفاکیوں کے ہمراہ جسم وجان میں اترتی ہے۔ نظم کا پہلا بند یہ ہے:

مجھے رنگ میں دیکھتی تھی، خوشبو میں سوچتی تھی

مجھے گماں تھا

کہ زندگی ابھی خواہشوں کے چراغ لے کر

مرے دریچوں میں روشنی کی نوید بن کر اتر رہی ہے

میں کہر میں چاندنی پہن کر

بنفشی بادل کا ہاتھ تھامے

فضا میں پرواز کر رہی تھی

سماعتوں میں گلاب چہروں کی روشنی تھی
ہوا کی ریشم رفاقتیں تھیں
صبا کی شمیم عنایتیں تھیں

اس بند میں شعری کردار نسوانیت کی جملہ لطافتوں، نزاکتوں اور خوبصورت بتوں کے ساتھ ابھرتی ہے۔ وہ نہ صرف پیکرِ جمال ہے بلکہ نازک جمالیاتی احساس سے بھی بہرہ ور ہے ''جو رنگ میں دیکھتی تھی، خوشبو میں سوچتی تھی''۔ زمین سے رشتہ منقطع کر کے کہر میں چاندنی پہن کر اور ''نقشی بادل کا ہاتھ تھامے'' اور ''سحاب لہجوں'' کی نادر ترکیبوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ دوشیزگی کی حسین خواہشوں کی تکمیل کی آرزومند ہے، وہ نرگسی رجحان کے تحت اپنے جسم کی خوبصورتی کا احساس رکھتی ہے، اور اپنے چاہنے والوں کی حسین معیت میں ہونے کا احساس رکھتی ہے۔ یہاں تک کہ حیات اسکے لئے خوابوں کا ایک دلاویز سلسلہ بن جاتی ہے۔

حیات خوابوں کا ایک سلسلہ تھی

لیکن خوابوں کا یہ سلسلہ آنکھیں کھلنے پر ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ دیکھتی ہے کہ سارے منظر دھنک کے اس پار رہ گئے تھے۔

کھلیں جو آنکھیں تو سارے منظر دھنک کے اس پار رہ گئے تھے

اور وہ محسوس کرتی ہے کہ

نہ رنگ میرے نہ خواب میرے
ہوتے تو بس کچھ عذاب میرے
نہ چاندراتیں، نہ پھول باتیں
نہ نیلی صبحیں، نہ جھیل شامیں
نہ کوئی آہٹ، نہ کوئی دستک

حروف مفہوم کھو چکے تھے
علامتیں بانجھ ہو چکی تھیں
گلابی خوابوں کے پیرہن راکھ ہو چکے تھے
حقیقتوں کی برہنگی
اپنی ساری سفاکیوں کے ہمراہ
جسم و جان میں اتر رہی تھی
وہ مہربان سایہ دار بادل
عذاب کی رت میں چھوڑ کر مجھ کو جا چکا تھا
زمین کی تیز دھوپ آنکھوں میں چبھ رہی تھی

نظم کے اس حصے میں متکلم حقیقتوں کی برہنگی کا سامنا کر کے اپنے رنگ اور خواب عذاب میں منتقل ہوتے ہوئے دیکھتی ہے اور ساتھ ہی فطرت کے جملہ حسین مناظر جو اس کی روح میں بس چکے تھے معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس حصے میں فرضی کردار کی شخصیت کا ایک اور پہلو نمایاں ہو جاتا ہے، وہ ہے اس کا تخلیقی پہلو، جو ''حروف'' اور ''علامتوں'' کے برتاؤ سے آئینہ ہو جاتا ہے۔ اس انکشاف سے اس کی شخصیت پہلودار ہو جاتی ہے۔

حروف مفہوم کھو چکے تھے
علامتیں بانجھ ہو چکی تھیں

شعری کردار آخری شعر میں زمین کی تیز دھوپ کا سامنا کرتی نظر آتی ہے، جو نظم کی علامتی جہت کو ابھارتی ہے

زمین کی تیز دھوپ آنکھوں میں چبھ رہی تھی

یہ مصرع دو نکات کی جانب قاری کی توجہ کو مبذول کرتا ہے، ایک یہ کہ متکلمہ رومانی فضاؤں میں پرواز کرنے کے تجربے کو یاد کرتی ہے اور زمین کی تیز دھوپ کا سامنا کرنے کے خواب شکن تجربے کو بھی یاد کرتی ہے۔ دوسرے وہ تیز دھوپ کی چھبن آنکھوں میں بھی محسوس کررہی ہے، یعنی وہ شبنمی ملائم خوابوں سے محروم ہو کر حقیقت کی تیز دھوپ آنکھوں میں چبھتی ہوئی محسوس کررہی ہے اور یہی عذاب اس کا مقدر ہے،

نظم ایک نوجواں دوشیزہ جو تخلیق کار ہے، کے رومانی خوابوں کی شکست کے المیے کی مصوری کرتی ہے۔ نظم پروین شاکر کے جمالیاتی احساس کے ساتھ ساتھ اسکے حقیقت کے شعور پر حاوی ہے۔ اس سے اسکی حسن پرستی، فطرت سے جذباتی رشتگی اور ساتھ ہی زندگی کی آگہی نمایاں ہوتی ہے، الفاظ کو برتنے کا سلیقہ "عذاب کی رت" ریشم رفاقتیں" جیسے حسین اور نئی ترکیبیں بنیادی طور پر ان کی زبان کے تخلیقی برتاؤ سے واقفیت کو ظاہر کرتی ہیں، وہ اپنے احساسات ہی کی مانند الفاظ کو عزیز رکھتی ہے اور سلیقے سے ان کی تراش خراش میں دلچسپی لیتی ہے اور دونوں کے ناگزیر امتزاج سے نادر، انوکھے اور خوبصورت لمحات کی پیکر تراشی کرتی ہیں، تاہم نظم میں الفاظ وتراکیب کا فیاضانہ برتاؤ نظم کی عضوی ترکیب پذیری میں حارج ہوتا نظر آتا ہے کیونکہ اس سے تکراریت پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً

نہ خواب میرے

کے بعد

گلابی خوابوں کے پیرہن راکھ ہو چکے تھے

یا

حقیقتوں کی برہنگی

اپنی ساری سفاکیوں کے ہمراہ

جسم و جاں میں اتر چکی تھی

یا

ہوئے تو بس کچھ عذاب میرے

کے بعد، ''عذاب کی رت میں چھوڑ کر مجھ کو جا چکا تھا'' لفظوں کے اصراف کے رویے کی غماز ہیں۔ نظم میں تجربے میں کسی گہری یا پہلوداری کی تلاش نامشکور کے مترادف ہے۔ بعض مصرعوں میں استعاراتی حسن کے باوجود وضاحت راہ پا گئی ہے جو تجربے کے ارتکاز کو زک پہنچاتی ہے۔ بہر حال، نظم ایک خواب پرست لڑکی کے رومانی خوابوں کی تجسیم کاری کے بعد ان کی شکست کے المیے کو ظاہر کرتی ہے جو تجربے کی سچائی تو رکھتا ہے۔ گہرائی نہیں۔

رفتگاں......مخمور سعیدی

نظم کا پہلا بند یہ ہے:

رکو یہاں

یہی وہ موڑ ہے جہاں

الجھ گیا تھا راستہ......بکھر گیا تھا کارواں

سنو ہوا کی سسکیاں

ہوا ہے اب بھی نوحہ خواں

نظم کے اولیں مصرعے جو صرف دو لفظوں ''رکوں یہاں'' پر مشتمل ہے، سے ہی شعری تجربے کی فوری نمود کا امکان ابھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک قافلہ ''دھواں، دھواں فضاؤں'' میں گرمِ سفر ہے اور متکلم جو کارواں کا سالار یا رہبر ہے، اہل کارواں سے مخاطب ہو کر انہیں ایک خاص موڑ پر آکر رکنے کی ہدایت کرتا ہے، اور اطلاع دیتا ہے کہ اسی موڑ'' پر کاروانِ گزشتہ'' کا راستہ الجھ گیا تھا'' اور نیتجتاً'' کارواں بکھر گیا تھا، وہ پچھلے کارواں پر جو افتاد پڑی ہے، کو یاد کرتے ہوئے اولاً اس پر خطر اور طلسمی طور پر الجھ جانے والے موڑ کی جانب توجہ مبذول کراتا ہے، جو کاروانِ گزشتہ کی تباہی کا باعث بن گیا تھا، دوئماً متاسفانہ لہجے میں قاری کو، کاروانِ گم گزشتہ کی جانب متوجہ کرتا ہے۔ پہلے بند میں کارواں، متکلم

،موڑ اور ہوا کی نوحہ خوانی شعری فضا کی بھرپور انداز میں تشکیل کرتی ہے۔ دوسرا بند یہ ہے:

رکو یہاں

یہ وہ مقام ہے جہاں

دھواں دھواں فضاؤں میں، زمین سے تا بہ آسمان

چمک رہے ہیں ہر طرف نقوشِ یادِ رفتگاں

وہ پیش رو کہ ہو گئے ہلاک رنج رائیگاں

نواح شوق کی کٹھن مسافتوں کے درمیان

اس بند کے آغاز میں بھی متکلم اہل سفر کو رکنے کو کہتا ہے۔ اس کا لہجہ ترغیب آمیز ہے اور لہجے کی تبدیلی، جو تاسف کے ساتھ ساتھ امیدانہ بھی ہے سے ان کی توجہ ''دھواں دھواں فضاؤں'' میں ''نقوش یادرفتگاں'' کی جانب دلاتا ہے جو نمایاں ہیں اور زمین سے آسمان تک ہر طرف چمک رہے ہیں۔ اس بند کے اگلے مصرعے میں انہیں ''پیش رو'' کہہ کر ان کے عظیم مشن اور قربانی کی عظمت کا احساس دلاتا ہے۔ اور یہ نکتہ ابھارتا ہے کہ وہ ''رنج رائیگاں کے ہلاک'' تو ہو گئے اور یہ سانحہ ''نواح شوق'' کی ''کٹھن مسافتوں کے درمیان'' پیش آیا۔ ''نواح شوق'' مہلکین کے جذبۂ شوق اور قربِ منزل کے تصور کو مستحکم کرتا ہے۔ اس بند میں وہ تخیلی فضا میں مزید مستحکم اور منور ہو جاتی ہے جسکی تشکیل ڈرامائی طور پر ابتدائی بند میں ہوتی ہے۔

تیسرے بند کے پہلے مصرعے میں متکلم پھر اہل سفر کو توقف و تدبر کرنے کی تاکید کرتا ہے:

رکو یہاں ....رکے رہو

مگر اس بند کے دوسرے مصرعے میں اپنی پہلی ہدایت کے برعکس وہ انہیں

فوری روانگی کی تلقین کرتا ہے، اور نظم کے تشکیل پذیر تجربے کے ایک نئے رخ کو ابھرنے کا موقع دیتا ہے۔

نہیں نہیں گزر چلو...... کہ دوستو
یہ وہ جگہ نہیں جہاں سفر ہمارا ختم ہو
ہماری راہ میں کہیں اک اور موڑ آئے گا
جہاں پہنچ کے راستہ دھوئیں میں ڈوب جائے گا
جہاں پہنچ کے ہم بھی ہوں گے نذرِ انتشارِ جاں

وہ کہتا ہے کہ اس مقام پر ان کے توقف کا مطلب ان کے سفر کا خاتمہ نہیں، وہ ان کو متنبہ کرتا ہے کہ ان کے راستے میں اک اور موڑ آئے گا۔ ''جہاں پہنچ کے راستہ دھوئیں میں ڈوب جائے گا'' اور جہاں وہ ''نذرِ انتشارِ جاں'' ہونگے یعنی امیر کارواں پیش گویانہ انداز میں انہیں آگاہ کرتا ہے کہ دوسروں کی مانند وہ بھی انتشارِ جاں کی نذر ہو جائیں گے۔ مگر ساتھ ہی اثباتی لہجے میں یہ نوید بھی دیتا ہے:

مگر چمک اٹھیں گے سب دِشاؤں میں ہمارے خون کے نشان
چراغِ راہ جستجوئے ہجوم پس رواں
——— نقوش یادرفتگاں

وہ اہل کارواں سے کہتا ہے کہ ان کو ہلاکت کا سامنا تو ہوگا مگر ''سب دِشاؤں میں ان کے خون کے نشان چمک اٹھیں گے۔ جو پیچھے آنے والے ہجوم کے لئے ''چراغ راہِ جستجو'' بن جائیں گے، یعنی ان کا خون رائیگاں نہیں ہوگا بلکہ ان کے بعد آنے والوں کے کام آئے گا۔ ''راہ جستجو'' کے استعارے سے ظاہر ہوتا ہے کہ تلاش کا عمل کبھی ختم نہیں ہوگا، یہ استعارہ نظم کی علامتی فضا کو مزید استوار کرتا ہے اور نظم انسان کی تلاش (Quest)

کے ازلی رویے پر محیط ہو جاتی ہے اور آفاقیت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ذرا توقف کے بعد، جیسا (—) سے ظاہر ہوتا ہے، متکلم کو پھر اس موڑ اور اسکے گردونواح کا خیال آتا ہے، جہاں وہ اور اس کے ساتھی رکے ہوئے ہیں، چنانچہ ''نقوش یادرفتگاں'' کی ترکیب کا دوبارہ استعمال ہوا ہے۔ اور نظم کے آخری بند میں پھر پہلے بند کے یہ دو مصرعے وارد ہوتے ہیں۔

ہوا کی سسکیاں سنو

ہوا ہے اب بھی نوحہ خواں

ان مصرعوں کو دہرانے سے نظم کی عضوی ہئیت مکمل ہوتی ہے۔ نظم میں متکلم کے کارواں کے مقدر کے بارے میں ایک متضاد رویے کی پہچان ہوتی ہے۔ وہ اگلے قافلوں کی مانند اپنے قافلے کی شہادت ''ہجوم پس رواں'' کے لئے ''چراغ راہ جستجو'' قرار دے کر اپنی قربانی کا جواز فراہم کرتا ہے مگر ''ہوا کی سسکیاں'' اور مسلسل ''نوحہ خوانی'' کی جانب اہل سفر کی توجہ منعطف کرنے سے جانوں کے اتلاف کے تاسف کو بھی ابھارتا ہے۔ نظم متکلم کے تخاطب، لہجے کے تغیرات، رویے اور عمل اور مخاطبین کی موجودگی سے ایک مکمل ڈرامائی صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ اور اشاروں میں ''دھواں دھواں فضا'' میں ہوا کی نوحہ گری کی حسیاتی فضا کو ابھارتی ہے جو بصری اور سمعی حواس کو متحرک کرتی ہے۔ نظم بنیادی طور پر علامتی ہے۔ کارواں، راستہ، نواح شوق، سفر، دھواں اور ہوا علامتی فضا کی تشکیل کرتی ہے۔ نظم معنوی تہہ داری کی ایک عمدہ مثال ہے۔ مگر مفاہیم کے علاوہ ایک امکانی مفہوم یہ ہے کہ انسان ہلاکت آفرین شدائد کے باوجود ارتقاء کی جانب محوسفر ہے۔ یہ نظم فکری پہلو بھی رکھتی ہے اور انسانوں کی ازلی جدوجہد اور اس کی رائیگانیت کے باوجود اسکے تسلسل کا رمزیہ اظہار بن جاتی ہے۔ مخمور سعیدی نے ٹھوس اور متحرک حسیاتی پیکروں مثلاً ''ہوا''، ''دھواں دھواں''، ''راہ''، ''موڑ''، ''خون کے نشان''، ''چراغ''، اور

''نقوش'' اور پھر پیکروں کے استعاراتی برتاؤ سے ایک مکمل اور قابل شناخت تجربے کی لسانی تشکیل کی ہے اور قدم قدم پر الفاظ کی مناسبت اور معنویت کا خیال رکھا ہے۔ نظم عضوی کل کا احساس دلاتی ہے اور بلا ضرورت الفاظ سے پاک وصاف ہے۔

یہ کون ہے؟...... کرشن ادیب

کبھی خود سے میں پوچھتا ہوں یہ کون ہے جو ازل سے
مرے دل کے آئینہ خانہ میں آکر
کسی دردِ مبہم میں سرشار ہوکر
گریزاں گریزاں
سراسیمہ، حیراں
خیالات کے پرفسوں شہر میں
اک انوکھی خوشی کے تعاقب میں یوں گھومتا ہے
کہ جیسے کوئی آہوُ برق پا' اپنے نافے کی خوشبو سے بدمست ہوکر
بیاباں بیاباں بھٹکتا ہوا پھر رہا ہو!!
مرا جسم موسم کی ہر چوٹ کھایا ہوا ایک سوکھا شجر ہے
کہ جس کی خزاں دیدہ شاخوں پہ سہمے ہوئے زرد پتے
بڑی دیر سے منتظر ہیں ہوائے اجل کے!
اگرچہ میں اس امتیاز بہار وخزاں سے بھی اب ماورا جاچکا ہوں
مگر خود سے میں پوچھتا ہوں کہ یہ کون ہے؟
جس کے یادوں میں بلبل کے نغمے کی زنجیر سی ہے
جو اب بھی کسی آنے والے حسین موسم گل کی رہ تک رہا ہے!!

نظم کے پہلے ہی مصرعے میں متکلم اپنی منقسم شخصیت کے ساتھ نمودار ہوتا ہے، وہ اپنے داخلی تجربے یاواردات کو کسی فرضی سامع یا سامعین کے گوش گزار کررہا ہے، وہ بیان کرتا ہے کہ وہ خود ''یعنی اندرونی ذات (Inner Self) سے کبھی اس نامعلوم شخص کے بارے میں جانکاری حاصل کرنا چاہتا ہے جو ''ازل سے اس کے دل کے آئینہ خانہ میں آکر اور ''کسی درد مبہم سے سرشار ہوکر، گریزاں گریزاں'' اور سراسیمہ وحیران'' خیالات کے پرفسوں شہر میں اک انوکھی خوشی کے تعاقب میں گھومتا ہے''، کیونکہ وہ ازل سے اس کے دل کے آئینہ خانہ میں جلوہ گر رہا ہے، یعنی اس سے اجنبیت کے باوجود گہری قربت وموانست رکھتا ہے۔ اسکی یہ خواہش کہ اس اجنبی کی شناخت قائم ہو، ایک تجسس آمیز خلش بن جاتی ہے،

کبھی خود سے میں پوچھتا ہوں کہ یہ کون ہے، جو ازل سے
مرے دل کے آئینہ خانہ میں آکر
کسی درد مبہم میں سرشار ہوکر
گریزاں گریزاں
سراسیمہ حیراں
خیالات کے پرفسوں شہر میں
اک انوکھی خوشی کے تعاقب میں یوں گھومتا ہے

ان مصرعوں میں متکلم اس نامعلوم شخص کی بیقراری، تلاش، سراسیمگی، حیرانی اور بیاباں نوردی کی تجسم کرتا ہے، اور اسکی شدت کو آہوئے برق پا'' کی استعاراتی ترکیب سے مستحکم کرتا ہے۔

کہ جیسے آہوئے برق پا، اپنے نافے کی خوشبو سے بدمست ہوکر
بیاباں بیاباں بھٹکتا ہوا پھر رہا ہو،

جو سوال متکلم نظم کے پہلے بند میں تخاطب یا خود کلامی کے ذریعے قائم کرتا ہے، وہ قاری کو بھی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، سوال اجنبی شخص کی شناخت کا ہے، متکلم کے اس سوال کی ناگزیر اہمیت کا احساس کرتے ہوئے فوری طور پر خود اس کی شخصیت کی نوعیت کے بارے میں بھی سوال پیدا ہوتا ہے، چنانچہ نظم کے اولیں بند سے ہی متکلم کی شخصیت کے بعض نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ وہ فنکارانہ شخصیت کا مالک ہے، وہ دل کے بجائے ''دل کے آئینہ خانہ کا استعاراتی بیان کرتا ہے، دل کے آئینہ خانہ میں کسی نامعلوم شخص کا در آنا یا اسے آہوئے برق پا سے مشابہ کرنا اسکی فنکارانہ حسیت کے ساتھ ساتھ اسکے جمالیاتی احساس کی توثیق کرتا ہے۔

متکلم اجنبی کے بارے میں جو اطلاع بہم پہنچاتا ہے۔ وہ ناکافی اور مبہم ہے۔

ازل سے اس کے وجود سے منسلک ہوکر بھی وہ اس کے حیطۂ ادراک سے باہر ہے، وہ صرف اتنا جانتا ہے کہ ''وہ کسی درد مبہم میں سرشار'' ہے، یہ بیان بھی خاصا مبہم ہے ،''درد مبہم'' عشق، ہجراں، تخلیقیت ، مقصد، تبدیلی یا نظریے کا اشاریہ ہوسکتا ہے، اجنبی کا اس درد میں ''سرشار'' ہونا اسکی جبلت، لگن، شوق یا Dedication کو ظاہر کرتا ہے ،لیکن ساتھ ہی وہ ''گریزاں گریزاں اور سراسیمہ وحیراں ہے، اس کے کردار میں ان صفات وکوائف کی موجودگی اسے ایک انوکھا کردار بناتی ہے، اور پھر خیالات کے پرفسوں شہر میں ایک انوکھی خوشی کے تعاقب'' سے اس کے انوکھے پن اور فسوں خیزی میں اضافہ ہوتا ہے، خیالات کا پرفسوں شہر اس کا اپنا شہر ہوسکتا ہے، اس شہر کے متکلم سے منسوب ہونے کے امکان کو بھی رد نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ دل کے آئینہ خانہ کا استعارہ بھی اسی سے منسوب ہے، اجنبی کے بارے میں مزید یہ اطلاع ملتی ہے کہ وہ ''خیالات کے پرفسوں شہر میں'' ایک انوکھی خوشی کے تعاقب میں گھومتا ہے، ظاہر ہے وہ کسی خیالی خوشی، جو مثالیت کا درجہ رکھتی ہے، کا متلاشی ہے۔ اسکی پرصعوبت تلاش مسلسل سے اس

کے گریزاں، سراسیمہ اور حیران ہونے کا جواز فراہم ہوتا ہے یہ "انوکھی خوشی" کیا ہے ،جس کے لئے اس نے اپنی یہ حالت بنا رکھی ہے۔اس کا جواب آہوئے برق پا" کے استعارے میں ڈھونڈا جاسکتا ہے، لیکن اس استعارے سے انوکھی خوشی کا سراغ ملنے کے بجائے اس اضطراب وتلاش کی تشدید ہوتی ہے، جوانوکھی خوشی کے حصول کیلئے روا رکھی گئی ہے۔

آہواپنے "نافے کی خوشبو سے بدمست" ہے ، بالکل اسی طرح جس طرح اجنبی "کسی درد مبہم میں سرشار" ہے، ظاہر ہے کہ دونوں اپنی کسی داخلی کیفیت کے نشے میں سرشار ہوکر کسی نادیدہ آئیڈیل یا شے کے متلاشی ہیں، یہ داخلی کیفیت تخلیقی سرجوش، دل گداختگی، خود آگہی، خوداظہاریت، نمود ذات یالاشعوری مہیج ہوسکتی ہے۔

دوسرا بند یہ ہے:

مرا جسم موسم کی ہر چوٹ کھایا ہوا ایک سوکھا شجر ہے
کہ جس کی خزاں دیدہ شاخوں پہ سہمے ہوئے زرد پتے
بڑی دیر سے منتظر ہیں ہوائے اجل کے

اس بند میں متکلم سامع یا قاری کی توجہ اپنی جسمانی حالت کی طرف منعطف کرتا ہے، وہ اپنے جسم کی خستگی کا احساس دلانے کیلئے "سوکھے شجر" کا استعارہ استعمال کرتا ہے، یہ شجر "موسم کی ہر چوٹ کھایا ہوا ہے"، اوراس کی "خزاں دیدہ شاخوں پر سجے ہوئے پتے بڑی دیر سے ہوائے اجل کے منتظر ہیں، یوں شجر کا استعارہ پوری جزئیات کے ساتھ ابھرتا ہے، اور بھرپور انداز میں متکلم کی زندگی کی زخم خوردگی، بنجرپن، خوف اور مرگ کوشی کا احاطہ کرتا ہے۔

اورآخری بند کا پہلا شعر یہ ہے:

اگرچہ میں اس امتیاز بہار وخزاں سے بھی اب ماورا جاچکا ہوں

اس میں متکلم اپنے جسم کے لئے سوکھے شجر کے معروضی متلازمہ سے کام لے کر کہتا ہے کہ وہ "امتیاز بہار وخزاں سے بھی ماورا جا چکا ہے"، "امتیاز بہار وخزاں" کے ساتھ لفظ "اس" اور ماورا جا چکا ہوں، سے پہلے لفظ "اب" معنوی توسیع کے امکان کا اثبات کرتا ہے، "اس امتیاز بہار وخزاں" سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم کی نظروں کے بالکل سامنے موسم کے بدلتے رنگوں کا کھیل جاری ہے، اور بہار کے بعد خزاں اور خزاں کے بعد بہار کو دیکھا جا سکتا ہے۔ موسموں کی یہ برق رفتار تبدیلی وقت کے روایتی تصور کا ابطال کرتی ہے اور بقول غالب "اس سال کے حساب کو برق آفتاب" بن جاتی ہے" موسموں کے اس تغیر کے پیش نظر متکلم کے دل میں یہ آس بندھنی چاہئے تھی کہ خزاں کا زوال ناگزیر ہے، لیکن ایسا نہیں ہوتا، کیونکہ "اب" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ مدتوں تک موسم کی ہر چوٹ کھانے کے بعد وہ اتنا دل برداشتہ اور فریب سکستہ ہو گیا ہے کہ اب بہار وخزاں کا امتیاز اسکے لیے بے معنی ہو گیا ہے۔

اور پھر

مگر خود سے میں پوچھتا ہوں کہ یہ کون ہے۔

......جسکے پاؤں میں بلبل کے نغمے کی زنجیر سی ہے

جواب بھی کسی آنے والے حسیں موسم گل کی رہ تک رہا ہے

نظم کے ان اختتامیہ مصرعوں میں متکلم اسی سوال کا اعادہ (مختلف پیرائے میں) کرتا ہے، جسکو نظم کے آغاز میں بیان کیا گیا ہے، وہ خود سے استفسار کر رہا ہے کہ یہ کون ہے جسکے پاؤں میں بلبل کے نغمے کی زنجیر سی ہے، ان الفاظ میں دو معنوی امکانات پوشیدہ ہیں، اول، کون ہے" کے ساتھ "یہ" کے اسم ضمیر سے نامعلوم شخص سے متکلم کی قربت ظاہر ہوتی ہے، دوم، نامعلوم شخص کے پاؤں" میں اسے "بلبل کے نغمے کی زنجیر سی" دکھائی دیتی ہے، یہ سمعی اور بصری پیکر نامعلوم شخص کے جمالیاتی احساس کا مظہر ہونے

کے ساتھ ساتھ، اس کے پائے سفر میں دھیمے پن کا بھی غماز ہے، جو اسکی شروع کی برق رفتاری کے برعکس ہے، اس استعارے سے نامعلوم شخص کے بلبل کے نغمے سے نا قابل شکست رشتے کا بھی پتہ چلتا ہے، کیونکہ نغمۂ بلبل اسکے پاؤں کی زنجیرسی بن گیا ہے۔ اور یہ متکلم کے شکست خوردہ رویے سے تناقص کو ظاہر کرتا ہے، اس طرح سے متکلم کی دوہری شخصیت کا تضاد نمایاں ہو جاتا ہے،

نظم کے آخری مصرعے میں نامعلوم شخص کے ''کسی آنے والے حسیں موسم گل کی رہ تکنا'' اس کے پائے سفر کے رکنے پر دلالت کرتا ہے، وہ اب رک کر آنے والے موسم گل کی رہ تک رہا ہے، لفظ ''اب'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ متکلم کی مایوسی اور اپنی تلاش مسلسل کے باوجود اپنے خواب آرزو کی تکمیل یعنی حسیں موسم گل'' کا منتظر ہے۔

نظم بنیادی طور پر انسان کے اس جذبۂ تکمیلیت طلبی کی مصوری کرتی ہے، جو اسے فطرت سے ودیعت ہوتا ہے، اور جو اسکی عقلی گرفت میں نہ آنے کے باوجود، اسکی مرضی کو پس پشت ڈال کر اسکا حرز جاں بن جاتا ہے، اور نا قابل شکست تلاش کا رمز بن جاتا ہے، یہ جذبہ حیرت انگیز طور پر اس وقت بھی فعال رہتا ہے، جب عمر رسیدگی سے انسان کا جسم جواب دینے لگتا ہے، گویا یہ جذبہ زمینی یا کائناتی اصل رکھتا ہے، اور فرد کے جسمانی زوال کے باوجود متحرک رہتا ہے اور انسان کے ہمزاد کی صورت میں اپنی انفرادیت کا احساس دلاتا ہے، اور اسے متناقضانہ طور پر تجسس، استعجاب اور لاتعلقی سے ہم کنار کرتا ہے۔

نظم میں تجربے کی شدت کو سادہ، آسان اور غیر آرائشی انداز میں مصور کیا گیا ہے کرشن ادیب نے استعارہ کاری سے نظم کے معنوی امکانات کی توسیع کی ہے، تاہم آہوئے برق پا، سے متعلق دو تشبیہاتی مصرعے ناگزیر نہیں، بلکہ متزاد ہونے کا تاثر ابھارتے ہیں، نظم میں روایتی الفاظ وتراکیب مثلاً ازل، آئینہ خانہ، سوکھا شجر، خزاں دیدہ

شاخوں اور موسم گل نظم کو نادیدہ امکانات سے بغل گیر ہونے میں مانع ہیں، روایتی تراکیب کثرت استعمال سے اپنی زرخیزی اور انسلاکیت سے محروم ہو جاتی ہیں۔ تاہم نظم میں چند نئی اور امکان پذیر تراکیب مثلاً درد مبہم، پرفسوں شہر، آہوئے برق پا، ہوائے اجل، امتیاز بہار و خزاں اور نغمے کی زنجیر سی، تجربے کی تازگی اور شدت کا احساس دلاتی ہیں۔

نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ڈرامائی عمل سے تخیلی افسوں کو جگاتی ہے، اور ہر طرح کی موضوعیت کا اخراج کرتی ہے، اور تجربے کی خود مرتکزیت پر منتج ہوتی ہے۔